Ana Paula Dias Rodrigues

Lygia Fagundes Telles e René Magritte

Diálogos entre textos e telas

Lygia Fagundes Telles e René Magritte

ANA PAULA DIAS RODRIGUES

LYGIA FAGUNDES TELLES E RENÉ MAGRITTE

DIÁLOGOS ENTRE TEXTOS E TELAS

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da UNESP (FEU)

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

R611L

Rodrigues, Ana Paula Dias
Lygia Fagundes Telles e René Magritte : diálogos entre textos e telas / Ana Paula Dias Rodrigues. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

Inclui bibligrafia e índice

ISBN 978-85-393-0386-1

1. Telles, Lygia Fagundes, 1923-. – Crítica e interpretação. 2. Magritte, René, 1898-1967. – Crítica e interpretação. 3. Literatura brasileira – História e crítica. 4. Literatura belga – História e crítica. 5. Literatura comparada – Brasileira e belga – História e crítica. 6. Literatura comparada – Belga e brasileira – História e crítica. I. Título.

12-9344 CDD: 809
CDU: 82.09

Este livro é publicado pelo projeto Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da UNESP – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UNESP (PROPG) / Fundação Editora da UNESP (FEU)

Editora afiliada:

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

Sumário

Apresentação

O livro de Ana Paula Dias Rodrigues pode ser definido como um exercício de leitura. Trata-se de uma proposta de diálogo entre textos de Lygia Fagundes Telles e pinturas de René Magritte. São três pares de contos e telas aproximados por um processo de *homologia estrutural*, proposta analítica para a abordagem de obras de sistemas artísticos diferentes, que tem como princípio o encontro de correspondências entre procedimentos formais detectadas por relações de similaridade na construção e articulação semântica dos textos.

Estabelecendo laços internos de vinculação, as correspondências homológicas aproximam obras sem a necessidade de um vínculo explícito de familiaridade e requerem, além de apurada e treinada percepção, um rigor analítico necessário como embasamento argumentativo. São análises dessa natureza que a autora apresenta. Além do caráter de revelação dos aspectos intrínsecos de cada obra, essas análises destacam fatores ligados ao funcionamento de cada sistema, e o exercício intersemiótico, fazendo suas correlações formais nas abordagens dos aspectos construtivos, acaba iluminando questões ligadas ao funcionamento das respectivas linguagens. Dessa maneira, o livro apresenta uma perspectiva nova de se ler Lygia Fagundes Telles, tendo como

elemento condutor a implicação metalinguística da consciência artística, o que possibilita a sua aproximação com o pintor belga, que fez desse tópico um fundamento de sua criação.

Assim, contos da escritora são projetados em telas de Magritte e por elas iluminados, da mesma maneira que telas do pintor refletem os mistérios dos textos da escritora brasileira. O resultado são análises originais e instigantes, geradas de dentro dos textos, considerando a natureza narrativa de um e a figurativa do outro. Revelam, também, uma consciência crítica por parte da autora, sensibilidade perceptiva e domínio das linguagens artísticas e de suas metalinguagens.

Sérgio Vicente Motta
Professor de Literatura Brasileira (Unesp)

Introdução

O presente volume é resultado de uma pesquisa que reflete a necessidade atual de pensar e investigar, com profundidade e rigor científicos, as aproximações entre imagem e texto verbal que se tornam cada vez mais recorrentes seja no cotidiano do cidadão comum, presentificadas, por exemplo, pelas propagandas e por alguns textos de entretenimento, seja no dia a dia de profissionais da educação, sobretudo daqueles que lidam com o livro didático – lugar de convivência dos mais variados tipos de textos e imagens.

A presença de textos literários e obras pictóricas de grandes nomes da pintura e literatura nacionais e mundiais em livros didáticos aponta para duas questões fundamentais na atualidade: a primeira diz respeito à tentativa de estreitamento das fronteiras culturais embutida nos projetos educacionais em que obras da cultura chamada erudita mesclam-se com os textos da cultura popular e/ou obras de culturas estrangeiras dialogam com as nacionais; a segunda refere-se à crescente articulação entre texto e imagem que permeia os ambientes sociais e que exige do cidadão habilidades de leitura dessas relações.

O objetivo central deste trabalho, em que contos da autora brasileira Lygia Fagundes Telles e telas do pintor belga René Magritte são aproximados, é fornecer instrumentos para a reflexão das complexidades que envolvem a construção dessas obras e dos problemas teóricos que

circundam a questão do relacionamento entre texto e imagem. Imbuídos do desejo de contribuir para o trabalho do professor em sala de aula e dos pesquisadores das relações entre artes plásticas e literatura, nosso olhar se lança às análises do diálogo entre o texto literário de Telles e a pintura de Magritte.

Desse modo, no primeiro capítulo, com base em bibliografia específica sobre o assunto, mostramos e discutimos os principais pontos que transformaram a produção artística e, consequentemente, as perspectivas comparatistas entre as artes a partir do século XX. Ainda, procuramos refletir sobre alguns pontos de aproximação entre os programas criativos de Lygia Fagundes Telles e de René Magritte.

No segundo capítulo, em que são analisados o conto "Eu era mudo e só" (1958) e a tela *L'Homme au journal* (1927/28), o leitor depara-se com dois textos que, articulando a linguagem com seu referente e, ao mesmo tempo, apontando para sua própria constituição sígnica, revelam um duplo percurso metafórico. A saber: a metáfora mais explícita, em ambos, recria nas malhas das duas obras as realidades que representam descritivamente; a metáfora implícita, por sua vez, reflete a transformação das coisas em signos e dos signos em arte, revelando o processo metalinguístico na tela e no conto.

Seguindo o trilho da relação entre arte e realidade, no terceiro capítulo, o conto "A caçada" (1965) e a tela *La Condition humaine* (1933) encontram-se na materialização metafórica do problema da representação em arte. Antes mesmo de a relação ser pautada pela tensão entre a linguagem artística e a imagem convencionada do real empírico, o encontro acontece na construção da metáfora dessa realidade. Ou seja, a aproximação das duas obras dá-se no modo de construção da metáfora da representação artística.

Para além das relações de justaposição, que engendram os processos metafóricos nos pares dos dois capítulos precedentes, no quarto, o que define a ligação entre *Le blanc-seing* (1965) e "Noturno amarelo" (1977) é o processo de *desrealização* empregado tanto no conto como na tela, no processo de composição da metáfora, por meio de relações de similaridade.

1
O DIÁLOGO TORNADO POSSÍVEL: TRANSFORMAÇÕES NO CAMPO DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA E SUAS REVERBERAÇÕES NA CRÍTICA E NOS ESTUDOS DAS ARTES COMPARADAS

As perspectivas teóricas dos estudos comparados entre literatura e outras artes passaram, a partir da primeira metade do século XX, por uma profunda transformação e diversificação devido às também intensas mudanças nos modos de manifestação, principalmente, da Literatura e da Pintura do início daquele século. Tanto as novas formas de expressão literária como os novos modos de apresentação das artes plásticas surgidas no início do século passado tiveram grande influência na redefinição do fazer crítico e, assim, no estabelecimento de novos paradigmas teóricos para o trabalho comparativo entre literatura e artes plásticas.

Contextualizar e justificar a escolha metodológica e o teor do estudo comparativo que desenvolvemos aqui exige, portanto, a reflexão sobre as várias faces que o trabalho comparado entre Literatura e Artes tomou diante do aparecimento dos movimentos de vanguarda e, consequentemente, dos posicionamentos da crítica a respeito da questão que ficou conhecida como *ut pictura poesis*. Além desses objetivos, o presente capítulo, ao empreender um percurso pelos diversos olhares para a questão do relacionamento entre literatura e artes plásticas que marcaram a história desse tipo de estudo comparado, apoiado por bibliografia específica sobre o assunto, oferece uma reflexão sobre a própria natureza da obra de arte moderna e, a partir daí, aponta algumas similaridades e aproximações entre os programas estéticos de Lygia Fagundes Telles e René Magritte.

Mimesis e hierarquia na relação literatura e artes plásticas

Embora as relações entre as artes plásticas e a literatura já pudessem ser percebidas nas mais antigas obras da humanidade, como no caso dos poemas do grego Símias de Rodes, em que as palavras, sucedendo-se de cima para baixo, formavam imagens (um poema "sobre" o ovo assume a forma de um ovo), as reflexões críticas em torno da questão das artes comparadas, como explica Gonçalves (1994), têm sua marca inicial como pensamento instituído somente na passagem da Idade Média para a Renascença. É com o Humanismo, portanto, que a comparação entre as artes se institui como uma importante questão teórica no exercício e pensamento crítico da época. Para Márcio Seligmann-Silva (1998, p.10),

> [...] se pensarmos a "Era Moderna" a partir do Humanismo renascentista, veremos que essa era é a era dos *paragoni*: porque ela é a era da construção de um homem novo; e toda identidade só se constitui através do diálogo com o Outro. É fácil compreender a articulação entre os diversos níveis de competição entre a Modernidade e a Antiguidade, entre as Nações, entre as línguas e entre as artes. Todas se articulam a partir da noção de *mimesis.* Pois quem diz *mimesis* diz *tradução* e diz *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer ela se dê via novas imagens. Na concepção renascentista das artes – que de certo modo perdurará em muitos dos seus dogmas fundamentais intacta até o séc. XVIII – todas as artes partem desse pressuposto que as une: a *mimesis*.

Com a intensificação do valor da *mimesis* nas representações artísticas em geral, marca da época, e com a conquista da perspectiva e a aquisição da técnica da ilusão de profundidade, a pintura atinge *status* de arte e a sua interpretação passa a exigir um trabalho crítico mais rigoroso. Com base no conceito de *mimesis* como "imitação das imagens do mundo", pintura e escultura passam a ser consideradas artes miméticas por excelência e, nesse sentido, superam o valor da Literatura.

As conquistas técnico-formais das artes plásticas inauguram um período de competição da pintura e da escultura com a literatura. Como explica Seligmann-Silva (1998), no entanto, essa competição entre os dois sistemas artísticos, que marcou o pensamento crítico renascentista, só foi possível pelo reconhecimento de semelhanças entre os dois campos, ou seja, com base no caráter mimético comum à literatura e à pintura. Também de acordo com Gonçalves (1994), todas as ideias comparativas, de aproximação ou de distanciamento, entre literatura e pintura, nos séculos XVI, XVII e XVIII, giraram em torno das várias interpretações da *Poética,* de Aristóteles, e principalmente do já citado conceito de *mimesis.*

A própria teoria das artes plásticas, então, desenvolveu-se com certa dependência da literatura, já que se baseou nos tratados de retórica e de poesia e, talvez por isso, somando as exigências de ordem moral, religiosa e política de um código de regras sociais ao qual o pintor havia de se submeter, a concepção inicial de escultura e pintura foi eminentemente linguística, como esclarece Seligmann-Silva (1998, p.11), ao afirmar que "a pintura desde o Renascimento é, de certo modo, uma pintura de e sobre palavras, uma iconologia. O seu fim também é o de (re)despertar no espectador das palavras que ela encerra em si: a pintura quer ser lida, traduzida em comentários; quer voltar a ser texto".

Omar Calabrese, em *A linguagem da arte,* de 1987, mostra a dificuldade de desenvolver, anos mais tarde, teorias de interpretação das obras de artes plásticas, privilegiando a análise da estrutura interna das obras, de modo independente das teorias da linguagem verbal. Dessa maneira, como diz o crítico, boa parte das iniciativas semióticas na área procurou, sem grandes sucessos, a partir do modelo linguístico, localizar elementos mínimos e traços de pertinência que possibilitassem a formulação de um modelo geral explicativo das artes visuais (Calabrese, 1987, p.9). Assim, é possível afirmar que, mesmo em meados do século XX, as teorias da arte e a própria crítica estavam, de certa forma, arraigadas às teorias e críticas linguístico-literárias.

Se aquela concepção inicial das artes plásticas como iconologia revela uma valorização secundária da pintura (e da escultura) em relação à literatura, a reação logo viria por meio de Da Vinci, com sua

Paragone, em que o pintor prega a superioridade da pintura, uma vez que esta possui maiores imediaticidade e força na representação da natureza e "a representação (*mimesis*) tem como paradigma a Natureza" (Seligmann-Silva, 1998, p.14).

Embora, nessa época, de um lado, estivessem poetas e escritores e, de outro, escultores e pintores tentando, cada grupo, demonstrar a superioridade de sua arte na representação mimética da natureza, inúmeras aproximações entre essas artes podem ser observadas: de um lado os "incansáveis esforços dos poetas de emular os pintores na sensualidade de suas descrições" (Praz, 1982, p.4) denotavam a supremacia representativa da Pintura sobre a Poesia; do outro lado, o prestígio da Literatura estava evidenciado pelo fornecimento de temas e motivos à Pintura.

De qualquer maneira, a alternância entre a valorização de uma arte em detrimento de outra marcou o pensamento crítico comparativo desse período, que se deixou levar pela hierarquização das artes, sempre privilegiando uma delas do ponto de vista teórico.

A contribuição de Lessing no panorama dos estudos comparados das artes

Embora outras obras antes de *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766), de Gotthold Efraim Lessing, tivessem abordado a questão da comparação entre as artes, como mostra Gonçalves, em *Laokoon revisitado* (1994), é a obra de Lessing que resume o pensamento comparatista dominante da época e que define os caminhos por onde as discussões subsequentes sobre o *ut pictura poesis*, inevitavelmente, seguiriam.

Lessing, como representante de um pensamento marcadamente iluminista, coloca-se em posição contrária à obra *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* (1755), de Winckelmann, em que o autor analisa o conjunto escultórico *Laocoonte*, comparando-o à passagem da *Eneida* que trata da morte de Laocoonte e seus filhos e à peça de Sófocles, *Filoctetes*. Em seu texto, Lessing

critica a análise comparativa da escultura com os textos dramático e épico feita por Winckelmann e explica que as diferenças entre as obras surgem dos meios de manifestação de cada arte.

Seguindo a linha de análise calcada nas especificidades dos meios de manifestação de cada sistema artístico e apegado a uma concepção imitativa das artes plásticas e da literatura, Lessing divide-as em *temporais e espaciais.* No âmbito das *artes espaciais*, estão colocadas, pelo crítico, pintura e escultura e, no âmbito das *artes temporais*, a literatura e a música:

> Se é verdade que a pintura utiliza nas suas imitações um meio ou signos totalmente diferentes dos da poesia; aquela, a saber, figuras e cores no espaço, já esta sons articulados no tempo; se indubitavelmente os signos devem ter uma relação conveniente com o significado: então signos ordenados um ao lado do outro, ou cujas partes existem uma ao lado da outra, mas signos que seguem um ao outro só podem expressar objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra.
>
> Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente os corpos constituem o objeto próprio da pintura.
>
> Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia. (Lessing, 1998, p.193)

Para o autor de *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia,* a poesia restringe-se a representar ações, respeitando a natureza de seu meio, e a pintura, por sua vez, seguindo a mesma regra, dedica-se apenas a retratar corpos nos espaços.

Embora deplorando a comparação entre literatura e artes plásticas, Lessing assenta as discussões em torno do *ut pictura poesis* em elementos profundos da configuração formal da obra de arte, pictórica ou literária, ao afirmar que os limites entre essas artes surgem das especificidades dos meios de expressão e não em dados temáticos como aqueles apontados por Winckelmann.

Como explica Gonçalves (1994), a divisão proposta por Lessing marcou um longo período da crítica comparada entre literatura e

outras artes e, assim, na metade do século XVIII e por todo o século XIX, as especulações em torno do *ut pictura poesis* entram em repouso na formulação de que a forma, nas artes plásticas, é espacial, pois o aspecto dos objetos pode ser mais bem apresentado justaposto, num lampejo de tempo; a literatura, por outro lado, fazendo uso da linguagem verbal, para harmonizar-se com a característica essencial de seu instrumento, deve se basear em alguma forma de sequência temporal. Esse é o argumento, portanto, que nega a confusão ou a comparação entre artes plásticas e literatura e que impera por cerca de dois séculos.

Os movimentos de vanguarda e a redefinição do paradigma comparatista entre literatura e artes plásticas

No final do século XIX e início do século XX, tanto a literatura quanto as artes plásticas passaram por intensas transformações nos seus modos de representação. Essas mudanças apontavam para um processo de procura desses sistemas artísticos por sua autonomia ou independência em relação ao outro sistema e em relação aos próprios conceitos de realidade e *mimesis*. Como aponta Pierre Bourdieu (1996, p.158), primeiro, a pintura teve que se libertar da obrigação de cumprir funções sociais, o que já era uma conquista da literatura, e depois negar a sua dependência em relação aos textos literários. Até então, a arte pictórica buscava na literatura seus "motivos" e "temas":

> O movimento do campo artístico e do campo literário na direção de uma maior autonomia acompanha-se de um processo de diferenciação dos modos de expressão artística e de uma descoberta progressiva da forma que convém propriamente a cada arte e a cada gênero, para além mesmo dos sinais exteriores, socialmente conhecidos e reconhecidos, de sua identidade: reivindicando a autonomia da representação propriamente "icônica", como se dirá mais tarde, em relação à enunciação verbal, os pintores abandonam o literário, isto é, o "motivo", a "anedota", tudo que pode evocar uma intenção de reproduzir e de representar, em suma,

> de *dizer*, considerando que o quadro deve obedecer às suas leis próprias, especificamente pictóricas, e independentes do objeto representado; da mesma maneira, os escritores afastam o pictórico e o pitoresco (o de Gautier e dos parnasianos, por exemplo) em favor do literário – invocando a música, que não veicula nenhum sentido, contra o sentido e a mensagem – e, com Mallarmé, excluem a palavra bruta da "linguagem reportagem", discurso puramente denotativo, ingenuamente orientado para um referente. (Bourdieu, 1996, p.159-60)

É exatamente no período de transição dos modos de expressão da arte que a tese de Lessing é aceita no panorama dos estudos comparados. Mas, como pode ser observado na citação, o final do século XIX é marcado por uma pintura e uma literatura que se voltam para o seu próprio interior, na procura de sua autonomia. Nesse momento, embora esses sistemas se distanciem ainda mais no que tange às correspondências e aos temas, eles passam a se relacionar de uma maneira muito mais complexa, segundo Gonçalves (1994).

Impulsionada pela procura de afirmação de sua autonomia em relação à literatura e de sua autenticidade enquanto arte diante do advento da fotografia, a pintura passa por uma forte reformulação, tanto na sua função quanto no seu modo de representação. Essa reformulação está fortemente ligada a uma consciência do seu meio e das potencialidades da sua linguagem. À medida que a consciência dos meios específicos da pintura vai aumentando, o objeto representado torna-se cada vez menos destacado e a importância da relação entre os elementos constituintes (cor, linha, relevo) é intensificada. Como afirma Gonçalves (1994, p.173), "nesta circunstância, a pintura liberada da sua função tradicional de 'representar o real' impõe-se como *pintura pura*, obtendo, através de procedimentos exclusivos, resultados impossíveis de serem conseguidos de outra maneira".

Assim, em movimentos como o Fauvismo, o Expressionismo e o Cubismo, todos iniciados ainda na primeira década do século XX, o modelo, o tema, o motivo e/ou o objeto pintado eram menos valorizados do que os elementos constituintes da pintura – a bidimensionalidade da tela, o caráter autônomo das cores e linhas, o traçado do pincel etc. – o

que marcava o movimento de autonomia empreendido pela pintura sobre o real. De modo bastante parecido, a literatura também realizava um movimento que, valorizando a materialidade do signo verbal, distanciava-se da linguagem cotidiana em que o signo mantém uma relação mais convencional com o referente. Esse movimento inicia-se com o Simbolismo francês, no final no século XIX, e intensifica-se com o Modernismo, no século XX. O movimento de reflexão sobre os seus modos de representação específicos aproxima novamente literatura e pintura. Agora, porém, não mais por meio dos temas, mas pela *forma*, completando, desse modo, um percurso que partiu da superfície das obras em direção às suas camadas mais profundas, ou do plano do conteúdo para o plano formal.

A consciência das especificidades dos meios de expressão e, sobretudo, a elaboração de uma consciência estética que situa "o princípio da 'criação' na representação e não na coisa representada" (Bourdieu, 2003, p.153) passam a ser o ponto de partida para o reencontro entre literatura e pintura (Gonçalves, 1994). Guardadas as suas especificidades, literatura e pintura embrenham-se num mesmo percurso de realização estética, determinado pela busca da autonomia e pelo conhecimento cada vez mais profundo do seu material expressivo. Assim, a transformação dos modos de relacionamento entre essas duas esferas artísticas se deu, principalmente, pela superação do conceito de arte *imitativa* e a conquista do conceito de arte *expressiva* pela modernidade, segundo Gonçalves (1994). Para o crítico, Cézanne e Mallarmé representam o "momento da grande vitória sobre a arte naturalista, que, apesar de ser um meio de conhecimento, deixava de ser essencial [...]. 'O assunto' ou a referência externa tornam-se ausentes como ponto de partida" (Gonçalves, 1994, p.171).

Como aponta Bourdieu (2003, p. 154), ao abandono de um ponto de vista único, fixo e central, inaugurado por Flaubert, em *A educação sentimental*, alia-se a pluralidade de pontos de vista inscrita por Manet em suas telas: "pode-se perguntar se o abandono, frequentemente observado, do ponto de vista soberano, quase divino, na própria escrita do romance não mantém uma relação com o aparecimento, no campo [da pintura e artes plásticas], de uma pluralidade de perspectivas concor-

rentes". Ainda segundo o crítico, se a afirmação de que toda obra pictórica é uma realidade intrinsecamente polissêmica deve muito à vontade dos pintores de se libertarem dos domínios dos escritores, também é verdade que, muitas vezes, os pintores foram buscar armas e instrumentos para essa libertação no campo do pensamento literário, "especialmente entre os simbolistas que, mais ou menos no mesmo momento, recusavam qualquer transcendência do significado com relação ao significante, fazendo da música a arte por excelência" (ibidem, p.158).

Portanto, o próprio movimento de busca de autonomia das Artes Plásticas contou, muitas vezes, com as contribuições das vanguardas literárias, o que permite ao crítico afirmar que "os artistas e pintores puderam, como numa corrida de revezamento, beneficiar-se dos avanços efetuados, em momentos diferentes, por suas vanguardas respectivas" (ibidem, p.153). Assim, os movimentos de transformação no campo literário e no das artes plásticas podem ser vistos como "perfis complementares" de um único processo histórico.

Ao exemplo de Flaubert e de Manet, pintura e literatura desenvolvem-se de modo a valorizarem cada vez mais seus materiais expressivos. Na literatura, como já apontado, a abolição de um ponto de vista único e central, a quebra da linearidade narrativa pela adesão ao monólogo interior e fluxo de consciência, a conquista do verso livre e as experiências sígnicas dos simbolistas e concretistas são práticas reveladoras de uma profunda consciência no trabalho com a palavra, com a linguagem, em busca de sua máxima expressividade. Assim como poetas e escritores, os pintores passam a buscar a máxima expressividade na pintura por meio de inúmeras experiências, como os estudos da cor, as marcas dos pincéis na tela, o trabalho fora dos ateliês, a recusa de modelos e a preferência à natureza morta e à paisagem, entre outros fatores. A consciência dos elementos constituintes de seu modo de expressão, resultante dessas experiências, acarretará, apesar das diferenças próprias de cada código, a recorrência a procedimentos construtivos comuns na realização das obras pictórica e literária.

No entanto, se, no âmbito da produção artística, pintura e literatura já tinham se reaproximado, no início do século, por meio de um movimento autorreflexivo muito parecido, no panorama dos estudos

críticos, apenas na metade século XX, impulsionado pelas transformações observadas no romance, A. A. Mendilow questiona a tese de Lessing, afirmando que se deve fazer uma distinção maior entre o meio e o conteúdo de uma obra de arte. Mendilow afirma em *O tempo e o romance,* de 1952, que uma escultura, embora possuindo um meio estático, pode sugerir movimento, assim como meios dinâmicos, como a linguagem da poesia, podem sugerir corpos estáticos. Para o autor, no romance, que pode expressar estaticidade ou dinamicidade, "o meio de expressão – a linguagem – é um processo" (Mendilow, 1972, p.26).

Como aponta Dionísio de Oliveira Toledo, no prefácio da edição portuguesa de 1972 do livro de Mendilow, o que impele o autor a relativizar a tese de Lessing é a percepção da "conquista do espaço pelo tempo", ou seja, o romance tornava-se também espacial. Embora Mendilow não descarte a classificação feita por Lessing, afirma que "o romance pode conseguir suas ilusões espaciais" (ibidem, p.65). É ao observar tal efeito em obras como as de Joyce, Flaubert e T. S. Eliot que a tese de Lessing é "contestada" por Joseph Frank, em "Spatial Form in Modern Literature", publicado como artigo, em 1945, e depois como capítulo do livro *The Idea of Spatial Form,* em 1991. Nesse texto, o autor demonstra como a espacialidade (antes apenas reservada às artes plástico-pictóricas) é elemento estruturador da literatura moderna. Para Frank, que reconhece a importância de Lessing no panorama dos estudos comparados entre literatura e artes plásticas, a forma espacial está presente na literatura como forma de subverter a sequência cronológica. Em seu artigo, Frank afirma que a tese de Lessing é compreensível no contexto do século XIX, mas não no contexto do século XX, em que os estudiosos de estética estão preocupados com as questões da forma.

Para Benedito Nunes (1995, p.10), a classificação dicotômica proposta por Lessing e disseminada do século XVIII ao século XX tornou-se obsoleta pela própria prática artística. De fato, como vimos, a evolução das formas de expressão artísticas contribuiu para a melhor compreensão das relações entre pintura e/ou artes plásticas e literatura na modernidade. Isto é, embora nem Mendilow nem Frank abordem a questão do *ut pictura poesis* diretamente, ao demonstrarem a espaciali-

dade como elemento estruturador na literatura, ambos estão colocando em foco as bases da classificação feita por Lessing. Portanto, a oposição entre tempo e espaço, que representava o limite máximo entre as artes plástico-pictóricas e literária, não é mais tão segura.

Além do trabalho de Frank, que representa um contraponto à tese de Lessing, as considerações de Paul Klee, em *Sobre a arte moderna* (1974), em que discute o problema da temporalidade em pintura, também apontam para essa direção e são extremamente relevantes. Nesse trabalho, o pintor questiona a distinção entre artes temporais e artes espaciais feita por Lessing e afirma que espaço também é um conceito temporal. Klee (2001, p.46) explica que "quando um ponto se torna movimento e linha, isso implica tempo. A mesma coisa ocorre quando uma linha se desloca para formar um plano. Igualmente no que diz respeito ao movimento dos planos para formar espaços".

Também Mendilow (1972, p.28), em "Artes temporais e artes espaciais", denuncia a ilusão de totalidade instantânea quando se fala na recepção da pintura, pois

> [...] o passar do olho, parte por parte, requer tempo, e a impressão de divisar o todo é produzida, em verdade, pela rápida sucessão de visões, talvez mesmo vistas de diferentes ângulos. Mesmo onde o todo possa ser divisado imediatamente, apenas uma parte é coberta pela visão focal e o resto advém somente dentro do âmbito da visão marginal. Sob esse aspecto ela é pouco diferente da música no que envolve a memória e 'você tem que tomá-la por parte.

Frank, ao analisar o tempo no romance, aponta para a espacialidade como elemento estruturador em textos literários, opondo-se, assim, à tese de Lessing, de que a literatura estaria no campo restrito das artes temporais. Por outro lado, Klee e Mendilow, analisando o movimento e a temporalidade nas artes plásticas, contrapõem-se, da mesma maneira, à tese de que essas artes estariam reduzidas somente a elementos espaciais. É nesse contexto, portanto, que a tese de Lessing passa a ser questionada. Ao demonstrarem o funcionamento da espacialidade em literatura e da temporalidade nas artes plásticas, especialmente na

pintura, a rígida divisão entre essas artes passa a ser atenuada e novos estudos comparativos começam a parecer. O *ut pictura poesis* volta a iluminar-se no panorama crítico. A consciência do que chamamos aqui de *fazer artístico,* instauradora de novas formas de realização, tanto na literatura como nas artes plásticas, associada a uma nova concepção do trabalho crítico, delineia a natureza do reencontro entre essas duas formas de manifestação artística – literatura e pintura.

O aumento do ingresso de escritores e pintores no campo do exercício crítico foi um fato marcante decorrido em razão das transformações na esfera da produção artística. Como aponta Júlio César França Pereira (2006, p.36), os estudos literários no século XIX estavam dominados pelo historicismo e pelo impressionismo. No século XX, procurando estabelecer critérios estáveis, os estudos literários ou a Teoria da Literatura passam por profundas reformulações, algumas delas em razão do exercício crítico de pintores e escritores, que se concentravam na imanência e especificidades da obra e não na biografia ou na psicologia de seus autores.

A liberação da tarefa crítica de influências de outras áreas, de compromissos sociológicos e da fundação em juízos de valor a caminho de uma crítica que procura seus axiomas e postulados na própria arte com a qual trabalha, como preconiza Northrop Frye (1973), contribui para a superação da hierarquização entre as artes nos estudos comparados. Como o próprio crítico afirma: "os juízos de valor se fundam no estudo da literatura; o estudo da literatura jamais pode fundar-se nos juízos de valor" (ibidem, p. 28).

A evolução da teoria estética da recepção, de acordo com Gonçalves (1989, p.173), também colabora para definir de que maneira literatura e pintura passam a se relacionar modernamente. Com a estética da recepção, o trabalho de leitura da obra (de interpretação) passa a ser parte constituinte do processo de significação desta. O *olho* do leitor é fundamental no estabelecimento das novas relações entre literatura e outras artes, uma vez que essas relações nem sempre se dão de maneira explícita. Conforme o raciocínio de Julio Plaza (1982, p.91), o tradutor, o leitor, o crítico devem "ter antenas sensíveis para a correspondência ou semelhança (isomorfia) entre estruturas". Ideia que é completada

pelo pensamento de Wolfgang Iser, em *O ato da leitura* (1996), originalmente publicado em 1978 sob o título *The act of reading,* que desloca o problema da interpretação da obra literária do polo exclusivo da produção para o polo da recepção, mais especificamente, para o trânsito entre leitor e texto.

A própria noção semiótica de texto, desenvolvida por Roland Barthes e Julia Kristeva na esfera dos estudos da linguagem, foi bastante produtiva, como mostra Calabrese (1987, p.159), para a crítica de arte e, consequentemente, para os estudos comparados de literatura e outras artes, pois, "nesse sentido, os contos e romances obviamente são textos, mas também o são as mensagens publicitárias, as fotografias, a arquitetura, as representações teatrais, os filmes, as *obras de arte*".

Embora inúmeros e variados trabalhos comparativos entre literatura e pintura tenham surgido a partir do século XX, não há como ignorar o percurso evolutivo dessas artes, expresso principalmente pelos movimentos de vanguarda, na valorização de seu material expressivo – o que acentua o peso que as *relações formais* adquirem nesse panorama. Enfim, as relações entre pintura e literatura são pautadas, principalmente, por relações profundas nos seus modos de realização e não apenas em dados superficiais nas figuras, temas e motivos. É a partir de tal observação, e em conjunção com as tendências críticas vigentes que a embasam, que se delineia um caminho de leitura para o tratamento da questão comparativa entre as artes literária e plástico-pictórica.

Como afirmam Wellek e Warren (1962, p.154), é inegável que as artes têm procurado, ao longo da história, "tirar efeito" das artes vizinhas com considerável êxito, mas, para os próprios críticos, "a maneira mais discreta de abordarmos a comparação das várias artes consiste, obviamente, naquela que se alicerce sobre a análise dos próprios objetos de arte e, assim, das suas relações estruturais". Segundo os autores, a concentração nos procedimentos e nas características estruturais da obra permitiria a fundação do que foi chamado, por eles, de "uma verdadeira história da arte" (ibidem, p.157).

Para Gonçalves (1994, p.207), porém, a contribuição mais relevante da análise das relações intersemióticas entre os sistemas literário e plástico-pictórico concentra-se na "tentativa de compreensão da na-

tureza do poético através de sua manifestação em artes, cujos meios expressivos se distinguem". Seja na tentativa de apreensão do poético nas várias formas artísticas ou de fundação do que Wellek e Warren chamam de "verdadeira história da arte", ou ainda com outros objetivos, os modos de abordagem da relação entre artes plásticas e/ou visuais e literatura disseminaram-se e diversificaram ao longo do século XX.

A mais comum e menos frutífera forma de comparação entre as artes e a literatura, na opinião de Mário Praz (1982, p.19), é aquela que se ocupa em apontar algumas correspondências temáticas entre pintores e poetas. Esse autor critica o trabalho de Hatzfeld, *Literature through art, a new approach to French literature*, que se constitui em "paralelos temáticos" e que exclui a "morfologia das artes". Para ele, em consonância com o pensamento de Diderot, esse tipo de trabalho tem sido feito sempre e sem grandes contribuições para o verdadeiro estudo das relações entre as artes plásticas e a literatura.

Trilhando um percurso em busca dos métodos e dos pensamentos críticos semelhantes àquele, que segundo Wellek e Warren (1962, p.157), "se alicerce sobre a análise dos próprios objetos de arte e, assim, das suas relações estruturais" e, especificamente, sobre a relação estrutural entre texto literário e pintura, destaca-se o trabalho de Boris Uspênski, "Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte", de 1972. A reflexão de Uspênski aborda mais diretamente a relação entre literatura e pintura e aponta a *moldura* como o principal elemento formal no relacionamento entre essas artes.

Analisando telas medievais e renascentistas, Uspênski demonstra a passagem de um ponto de vista interno para um ponto de vista externo e explicita as molduras nos vários níveis composicionais do texto literário. Para esse crítico, o quadro dentro do quadro e o conto dentro do conto são as formas mais comuns da utilização da moldura como elemento composicional, elemento esse comum aos dois tipos de arte – a literária e a pictórica.

Também Gonçalves, em *Laokoon revisitado* (1994), aponta a moldura como o primeiro procedimento que estabelece o que chama de *homologia estrutural* entre as artes. Para o autor, "a relação entre molduras e pontos de vista passou a ser praticamente única, indissolú-

vel. Jogos de perspectiva na pintura e pontos de vista na poesia são os pontos de partida, os condutores do processo, e os pontos de chegada das obras contemporâneas" (ibidem, p. 216).

A afirmação desse crítico de que o hipoícone metafórico de Charles Sanders Peirce atua como o limite máximo entre os códigos é o ponto de partida da investigação de Valdevino Soares de Oliveira (1998), que demonstra as interações do hipoícone com os demais tipos sígnicos, configurando modulações na forma de relacionamento entre pintura e literatura. De acordo com os estudos desenvolvidos por Oliveira, o relacionamento entre esses diferentes códigos está pautado sempre pela relação formal, mas sofre graduações à medida que as obras comportam um maior ou menor teor temático ou informacional.

Além da supremacia da forma e da importância dos recursos estruturais e estruturadores das obras na investigação dos modos de relacionamento entre tela e texto, uma outra constante nos trabalhos de arte moderna marca o ponto de encontro entre literatura e pintura. Como apontado por Gonçalves (2003, p.33), a preocupação com o conceito de representação desapegado à aparência do mundo torna-se o fio condutor do processo de construção da obra de arte moderna e seu foco principal, passando a ser discutido, por vezes, "metaforicamente, no interior das obras".

O problema da representação é abordado, sobretudo, a partir da relação tensa entre a arte e sua linguagem e o modelo de realidade objetiva convencionada pela ciência ou por modelos artísticos tradicionais. A questão da representação, portanto, sofre vários desdobramentos internos ao objeto artístico – o questionamento do modo imitativo de representação aparece no centro do trabalho de arte, instaurando o movimento metalinguístico, processo característico da arte moderna ou da concepção de arte dos movimentos de vanguarda do início do século XX.

Ao percorrer a trajetória evolutiva dos modos de manifestação tanto da literatura como das artes plásticas, especificamente, da pintura, é possível afirmar que esses campos desenvolveram-se de modo complementar e correlacionado. Da mesma maneira, essas transformações no campo da produção artística colaboraram para a reformulação de teorias de interpretação da obra, que também se deram nas duas áreas

de forma interdependente. Tanto a teoria como a prática da literatura e das artes plásticas, nos movimentos do início do século XX, atestam uma aproximação metodológica e conceitual entre si. Finalmente, são alguns pontos de contato entre essas artes aspectos como: a centralidade do conceito de representação; a valorização dos elementos constituintes de seu código; a desvalorização do objeto representado; a consciência da materialidade sígnica da sua linguagem etc.

São as mudanças no âmbito da produção artística e na concepção do trabalho crítico, expostas neste capítulo, que condicionaram nosso olhar para captar relações entre algumas telas de René Magritte e alguns contos de Lygia Fagundes Telles.

Lygia Fagundes Telles e René Magritte: encontros fortuitos ou intencionais?

Para responder à questão que dá nome a esta parte do texto, é preciso refletir sobre algumas especificidades dos programas criativos da escritora brasileira e do pintor belga. A partir de uma rápida discussão de algumas preferências e características mais gerais dos programas dos dois artistas, é possível perceber similaridades no modo de conceber o trabalho artístico e nas preferências por certos tipos de efeitos.

Ao falar das características de um conto de Lygia Fagundes Telles, Sônia Régis (1998, p.85) afirma que a autora "expõe o desejo de plenitude do signo poético, de querer realizar o que representa, oferecendo-se de modo provocativo, como encarnação da realidade". Esse desejo só se realiza, contudo, na tensão entre a busca da autonomia do signo poético e sua dependência da realidade. Essa característica pode ser estendida a grande parte da obra da autora, uma vez que a ficção de Telles configura-se, ainda segundo Régis, em "uma prática do questionamento dos limites da verdade aparente" (ibidem, p.85).

Também na tentativa de definição da narrativa de Lygia Fagundes Telles, Silviano Santiago (1998) chama-a de *texto híbrido*. Para o crítico, a narrativa ganha peso ao se localizar entre a realidade e a linguagem. Já para José Paulo Paes (1998, p.75),

> [...] é admirável a naturalidade com que a arte de Lygia Fagundes Telles costuma recorrer aos poderes da condensação da metáfora e do símbolo. Não os vai buscar fora das situações narrativas, mas agencia-os dentro das mesmas, nalgum objeto ocasional que passa a ser uma corporificação *ad hoc* ou um correlato objetivo delas.

A força metafórica dos textos lygianos comporta sempre uma face do real em conjunção com algo de enigmático e/ou misterioso – o *estranhamento* do real é uma constante n linguagem ficcional de Telles, como apontado por Lílian Cristina Brandi da Silva (1997). Segundo a estudiosa,

> Não se trata apenas de uma realidade estranha, ou seja, insólita, absurda, retratada pela ficção ou por ela sugerida, mas de um *estranhamento* enquanto modo de percepção e construção do real pela linguagem, portanto, enquanto forma de representação entre o *eu* e o mundo; trata-se antes de procedimentos formais ou uma tática construída pelo discurso narrativo para representar a insatisfação diante da realidade exterior. (ibidem, p.10)

Esses recursos e procedimentos atuam como elementos desestabilizadores das relações usuais entre sujeito e objeto, entre o homem e o mundo e, finalmente, entre arte e realidade. Essas características formais do texto da autora, como foram descritas por Silviano, Régis e Paes, aproximam-se bastante daquela opção da arte moderna que, segundo Gonçalves (1994, p.208), "dá-se pela arguta perscrutação do insondável, da tensão entre realidade e linguagem que alguns artistas conseguem superar numa *forma* dialética, em que a consciência autorreflexiva de sua engendragem acaba por instaurar a própria crise da representação".

A própria concepção de escrita da autora parece ir nessa direção,

> Quando escrevo, gosto de abrir as portas do imaginário não dentro de um processo exorcizante, alienário, mas como forma libertadora de chegar ao irreal através do real. Chegar à loucura pelo caminho da razão, mas repelindo sempre a visão maniqueísta; não o Bem e o Mal separados, cada qual de um lado, como evidentemente não existe o racional e o irra-

> cional demarcados numa divisão de águas bem-comportadas. A ruptura é inevitável não só no processo de arte como da vida – uma coisa só. Essa ruptura é, em última análise, a esperança, porque é ela que não permite a instalação do estabelecido, com o universo organizado, hierárquico. Satisfeito. Nessa ruptura ficam livres os demônios, libertá-los porque nessa libertação é que se dá a revolução. O novo que surge do desequilíbrio da regra. Do convencionado. É na explosão da estrela que a luz fica mais nítida, mais ardente. (Telles apud Silva, 1985, p.51)

O projeto narrativo de Telles, descrito por ela "como forma libertadora de chegar ao irreal através do real", parece consistir em fazer o real oscilar para o "irreal" e provocar o *estranhamento* daquela ideia convencional de realidade. Por meio de recursos de linguagem, a autora faz ecoar o mistério e o enigma das configurações aparentes da realidade objetiva.

Essa ruptura dos limites estabelecidos entre bem e mal, racional e irracional, real e irreal vai ao encontro de alguns pressupostos surrealistas e se aproxima do ideal de René Magritte que, na descrição feita por Jacques Meuris (2007, p.37-8), é um pintor "para quem o real – o que toda gente vê facilmente – é o meio privilegiado de fazer oscilar o convencional para o enigma e, assim, revelar tanto quanto possível, o mistério que aí se encontra".

Para além dessa primeira relação entre a escritora e o pintor, revelada pela atração ao enigma e ao mistério que se instalam por trás da aparência convencional da realidade, há a consciência do trabalho com a linguagem. Em Magritte, esse dado torna-se bastante relevante, uma vez que a concepção de signo do pintor, adquirida por meio do estudo de Saussure e Wittgenstein, propiciou uma prática que o aproxima muito do trabalho linguístico desenvolvido por poetas e escritores.

A proximidade de seu trabalho com a literatura também é assinalada pela sua admiração declarada a Poe e a Mallarmé e pelas citações de poetas e escritores em algumas de suas telas, como *La Géante* (1930), em que homenageia um poema de Baudelaire. Sem dúvidas, no entanto, é o trabalho de Edgar Allan Poe que mais fascina e influencia o pintor. Como afirma Marcel Paquet (2006, p. 39-41), as evidências da

presença desse autor nas suas telas não estavam manifestadas apenas de modo implícito nos efeitos de mistério e em alguns motivos, mas também de modo explícito numa série de versões de tela e guache do quadro *O domínio de Arnheim*, do qual o título é emprestado de Poe.

A ligação de Magritte a Poe leva-nos a aproximá-lo também a Lygia Fagundes Telles, pois a escritora brasileira apresenta inúmeras relações intertextuais com o escritor norte-americano.

> Em Poe – como em Telles –, o conto de mistério não poucas vezes é também um *"conto misterioso"*, isto é, a atmosfera de mistério não se desprende apenas dos caracteres ou dos elementos cenográficos, mas obriga à indagação sobre a própria maneira de condução do narrador e sobre a elaboração estrutural da trama, em que geralmente as ações são apenas sugeridas e se sucedem de maneira aparentemente desconexa. (Camarani; Marques, 2009, p.7)

Do mesmo modo, as telas de Magritte não apenas se apresentam como atmosferas de mistério, pela justaposição de objetos incongruentes, mas também são misteriosas, enigmáticas em relação ao seu sentido (Meuris, 2007, p.103).

A preferência de Telles por Bosh, pintor considerado inspiração dos surrealistas, também de alguma maneira a aproxima de Magritte, uma vez que os pintores, além de afinidades na escolha de temas, também lançam mão do recurso da narratividade na construção de suas telas.

A questão da narratividade como recurso presente na construção das telas magrittianas também justifica a escolha de contos e não de poesias neste trabalho, ao contrário da maioria dos estudos comparativos entre literatura e pintura. Mas é preciso, antes, esclarecer que as telas do pintor não são narrativas, não querem contar uma história, como as telas renascentistas, por exemplo. Magritte utiliza-se do encadeamento de imagens para conseguir o efeito de temporalidade – desse modo, entendemos narratividade não como encadeamento de ações, mas como ritmo temporal.

A incorporação de signos verbais às telas também é uma especificidade magrittiana, que originou muitos estudos sobre a consciência

sígnica e os jogos representacionais do pintor, ligando-os a trabalhos de poetas e escritores de todo o mundo, como é o caso da aproximação entre Magritte e Coleridge, desenvolvida por Abraham Marie Hammacher (1995).

Lygia Fagundes Telles, por sua vez, incorpora, frequentemente, aos seus textos, referências e citações diretas e indiretas ao universo das artes plásticas. Quadros, tapeçarias, estátuas, gravuras aparecem constantemente como objetos perturbadores da ordem natural do mundo e atuam como metáforas do próprio texto literário. Além disso, o trabalho com os signos desempenhado pela escritora em seus textos eleva-os, muitas vezes, ao estatuto da espacialidade e da visualidade.

Finalmente, embora não haja um conhecido movimento voluntário de aproximação do pintor pela escritora e vice-versa, são essas as linhas gerais que, em primeira mão, relacionam os projetos artísticos de Telles e de Magritte. Portanto, se esse encontro não pode ser classificado como *intencional*, por não haver um desejo declarado de aproximação entre eles, as homologias e as identidades de estrutura entre algumas obras desses artistas, por serem caracterizadas e condicionadas por práticas construtivas e preferências temáticas da modernidade, garantem a exclusão da aleatoriedade como causa desse encontro.

Assim, a conjunção é, antes de tudo, caracterizada por uma procura comum da arte moderna pela sua identidade, pelas suas especificidades. Portanto, nas palavras de Gonçalves (1994, p.208), embora, à arte moderna só reste a pergunta *quem sou eu?,* o artista, ao precipitar-se em conhecer os mecanismos e as particularidades de sua arte, "*realiza*, e ao *realizar* [...] vale-se nos últimos tempos, de recursos que, antes da crise, pertenciam apenas ao reduto da arte vizinha".

Figura 1 – *L'Homme au journal*, 1927/28
Óleo sobre tela, 116 x 81 cm
Londres, Tate Gallery

2
Entre o ícone e o símbolo: o duplo percurso metafórico na tela e no texto

O par de obras escolhido para figurar neste capítulo é composto pelo conto "Eu era mudo e só", publicado pela primeira vez em 1958, em *Histórias do desencontro*,[1] e pela tela *L'Homme au journal*, de 1927/28. O diálogo entre essas obras é possibilitado pelos seus percursos de construção. Nesse sentido, o conto é flagrado na tentativa de afastamento da condição de arbitrariedade dos signos verbais, ao buscar motivação em recursos linguísticos específicos. Por outro lado, a tela pode ser lida em um movimento contrário: procurando abandonar a condição puramente icônica de seu código, ela indica o grau de arbitrariedade que os signos icônicos também comportam.

Desse modo, pintura e literatura, por meio de procedimentos opostos, mas também correspondentes ou complementares, encontram-se na materialização da relação dialética entre a linguagem que as compõe e a realidade externa. O conto, buscando afastar-se da *arbitrariedade*, própria da natureza dos signos de seu código, procura *iconizar*, na forma textual, o aspecto da realidade que representa e abandonar a pura representação descritiva. A tela, ao relativizar a relação direta

---

1 As citações e referências ao conto são todas da edição de *Antes do baile verde*, de 1999, da editora Rocco.

com a realidade, põe em questão sua condição unicamente *icônica*.[2] As duas obras tensionam, assim, a relação entre a linguagem de que se valem (ou a realidade artística) e a realidade externa que representam e instauram o *estranhamento*.

De acordo com a afirmação de Gonçalves (1994, p.210), se na literatura "o problema da criação concentra-se no conflito entre signo e realidade, na sua relação arbitrária com o mundo, na pintura esse conflito se dá na relação entre o ícone e o mundo". Ao empreender o afastamento daquela concepção inicial de *signos artificiais* para o código da literatura e de *signos naturais* para o da pintura, ideia difundida, principalmente, por teóricos do século XVIII, as duas obras encontram-se no ponto em que acentuam, cada uma a seu modo, a tensão entre linguagem artística e realidade empírica.

Desse modo, o conto "Eu era mudo e só", ao realizar um movimento em direção à motivação e à iconização, aproxima-se da concepção primeira de pintura. A tela *L'Homme au journal* realiza um movimento contrário, revelando, nos signos icônicos, a arbitrariedade, conceito comum à linguagem verbal. É esse processo consciente de construção nas duas obras que instaura a tensão entre os seus códigos e a realidade objetiva[3] que caracteriza o ponto de encontro ou a *homologia estrutural* entre essas duas obras para além da correspondência entre seus elementos mínimos. Isso quer dizer que, em vez de procurar estabelecer correspondentes na pintura para os elementos que formam o código ver-

2 Ao longo do tempo, os signos icônicos ou figurativos da pintura perderam seu caráter qualitativo (de primeiridade) na sua capacidade de representar. Ou seja, tornaram-se simbólicos por meio das convenções estilísticas dos movimentos artísticos centrados na representação mimética do mundo. Ao relativizar a relação direta com a realidade empírica, a tela *L'Homme au journal*, revela o caráter arbitrário e convencional dessas figuras e signos e recupera o valor qualitativo do seu material e a "capacidade de revelar verdades insuspeitadas" (Peirce, 1977, p.65).

3 A expressão *realidade objetiva* é utilizada aqui para designar um conceito de real centrado na aparência das coisas e objetos, justificando o adjetivo *objetiva*. Diz respeito, principalmente, à concepção realista e renascentista de arte de que, ao retratar as aparências dos objetos e as ações do herói, a obra substituía, de certo modo, a realidade empírica, pois gerava a ilusão de que os objetos, as figuras e as ações retratados correspondessem a objetos, ações e figuras reais.

bal, nessa análise, a tela e o conto são tomados como textos que no seu processo de construção encontram-se por instaurarem, cada obra a seu modo, a tensão entre o seu próprio código e a representação da realidade.

Não é apenas o percurso formal que aproxima as obras, mas também uma aproximação semântica no tratamento da realidade representada – o vazio e a superficialidade da vida burguesa são materializados nos dois textos. É interessante que, como veremos nas análises, as duas obras tenham agenciado a metáfora dessa condição *no* ou *a partir do* motivo do cartão-postal.

Podemos afirmar, portanto, que as obras comportam um duplo percurso representativo: um que, conjugando os recursos materiais da linguagem artística com a característica referencial dos signos, materializa a realidade representada (o vazio da existência humana, a vida burguesa, o homem burguês); outro que, ao trabalhar os signos de modo a ressaltar suas características formais, aponta para a própria estrutura da obra de arte e revela, assim, a relação de tensão entre essa linguagem e a representação direta da realidade externa. Nas análises que se seguem, veremos como o processo de construção dos textos revela esse duplo percurso metafórico.

"Eu era mudo e só": o conto estático

Ao ser conduzido, predominantemente em modo *telling*[4] por um narrador *autodiegético*,[5] o conto "Eu era mudo e só" recupera a realidade que representa não menos pela força expressiva da linguagem do que pelo seu caráter referencial. Isto é, por meio da manipulação artística da linguagem, na tentativa de motivação dos signos, o conto recria a realidade que metaforiza na própria estrutura narrativa, que revela o mundo de aparências, a condição de aprisionamento e o vazio da vida do narrador-personagem – conteúdos também descritos no conto.

4 Nomenclatura atribuída por Genette em *O discurso da narrativa* (s.d).

5 Idem.

Portanto, ao lado de um processo de objetivação, de descrição ou de referência a uma realidade externa, há um processo artístico de materialização interna desse dado do real pela linguagem. Ou seja, simultâneo a um processo de referência, há um processo de iconização. Desse modo, a relação entre o signo e o objeto ou entre arte e realidade estão pautadas tanto pela natureza descritiva do conto (*conteúdo*) como pela sua configuração estrutural (*forma*).

"Eu era mudo e só" trata de um episódio em que o protagonista e narrador, Manuel, encontra-se na sala com sua esposa, Fernanda, e a partir da imagem da mulher, que lê sob a luz do abajur, tece uma reflexão sobre as condições da sua vida após o casamento, principalmente, sobre a opressão exercida pela esposa e familiares. Todo o conto se passa nesse ambiente e o episódio do diálogo entre o casal é prolongado pela reflexão do narrador, que perspicazmente analisa as falas e os movimentos da esposa, expondo suas críticas e revelando sua condição diante de sua vida conjugal e social.

No percurso de construção do conto, a alternância pontuada pelos poucos diálogos entre Manuel e Fernanda e as reflexões e análises do narrador, na mesma cena da sala, confere à narrativa uma velocidade mais lenta, configurando o que Genette (s.d) chama de *pausa.* Esse recurso, de acordo com o estudioso do discurso narrativo, caracteriza-se pela interrupção da sequência narrativa e a interpolação de elementos descritos. A *pausa,* que em "Eu era mudo e só" caracteriza-se pela suspensão do tempo da história por meio de *digressões* e *descrições* (Reis; Lopes, 2002, p.273), é um recurso importante na materialização formal da situação de aprisionamento e imobilidade vivenciada pelo personagem do conto.

Para Reis e Lopes (2002, p.274), a instauração da *pausa* é carregada de potencialidades semânticas, uma vez que "decorre de uma atitude ativa do narrador que, não se limitando a relatar o devir da história, interrompe esse devir e concentra, nas *pausas* interpostas, elementos descritivos ou digressivos". No conto "Eu era mudo e só", a carga semântica resultante da utilização da *pausa* como recurso construtivo conjuga-se aos sentidos descritivamente evidenciados no texto.

O recurso da *pausa* pode ser observado por toda a extensão do conto. O trecho a seguir é apenas um dos exemplos.

> Sentou na minha frente e pôs-se a ler um livro à luz do abajur. Já *está* preparada para dormir: o macio roupão azul sobre a camisola, a chinela de rosinhas azuis, o frouxo laçarote de fita prendendo os cabelos alourados, a pele tão limpa, tão brilhante, cheirando a sabonete provavelmente azul, tudo tão vago, tão imaterial. Celestial.
>
> – Você parece um postal. O mais belo postal da coleção Azul e Rosa. Quando eu era menino, adorava colecionar postais.
>
> Ela sorriu e *eu sorrio* também ao vê-la consertar quase imperceptivelmente a posição das mãos. *Agora o livro parece* flutuar entre seus dedos tipo Gioconda. *Acendo um cigarro*. Tia Vicentina dizia sempre que eu era muito esquisito. "Ou esse seu filho é meio louco, mana, ou então..." Não tinha coragem de completar a frase, só ficava me olhando, sinceramente preocupada com meu destino. *Penso agora* como ela ficaria espantada se me visse aqui nesta sala que mais *parece* a página de uma dessas revistas da arte de decorar, bem vestido, bem barbeado e bem casado, solidamente casado com uma mulher divina-maravilhosa: quando borda, o trabalho parece sair das mãos de uma freira e quando cozinha!... Verlaine em sua boca é aquela pronúncia, a voz impostada, uma voz rara. E se tem filho, então, tia Vicentina?! A criança nasce uma dessas coisas, entende?... Tudo tão harmonioso, tão perfeito. "Que gênero de poesia a senhora prefere?" – perguntou o repórter à poetisa peituda e a poetisa peituda revirou os olhos, "o senhor sabe, existe a poesia realista e a poesia sublime. Eu prefiro a sublime!" Pois aí está, tia Vicentina. (Telles, 1999a, p.132, grifo nosso)

Pode-se observar, nesse trecho, parágrafos iniciais do conto, que a descrição e a digressão combinam-se para dar o efeito de estaticidade de que falamos. A partir da descrição do ambiente e da esposa, em que a ironia do narrador aparece de forma contundente, um diálogo é inserido, mas em seguida o narrador volta-se para a descrição dos gestos da esposa e passa a relembrar situações passadas, caracterizando a *digressão*. Esse último recurso, repetidamente utilizado no conto, introduz aos poucos o contexto em que a cena da sala se insere.

Ao invés de a *digressão*, realizada por meio do monólogo interior na maioria dos casos em "Eu era mudo e só", dar um ritmo mais dinâmico à narrativa, a alternância entre *telling* e *showing* no modo narrativo provoca um prolongamento e, portanto, um retardamento da cena ou da "ação". Embora, como já afirmamos, o conto seja predominantemente no modo *telling*, em que se percebe uma presença maior das marcas da enunciação, o narrador cede em alguns momentos e mostra os diálogos que tem com a esposa, configurando, assim, o que na teoria narrativa genettiana chama-se *showing* (Genette, s.d). No trecho a seguir, podemos perceber a transição entre um modo narrativo que se ocupa mais dos "fatos" e diálogos entre as personagens para um outro que se centra mais na subjetividade do narrador.

> – Fernanda, você se lembra do Jacó?
> – Lembro, como não? Era simpático o Jacó.
> – *Era*... Você fala como se ele tivesse morrido.
> Ela sorriu entre complacente e irônica.
> – Mas é como se tivesse morrido mesmo. Sumiu completamente, não?
> – Completamente – respondo. E escondo a cara atrás do jornal porque nesse exato instante eu gostaria que ela estivesse morta. Irremediavelmente morta e eu chorando como louco, chorando desesperado porque a verdade é que a amava, mas era verdade também que fora uma solução livrar-me dela assim. Uma morta pranteadíssima. Mas bem morta. (Telles, 1999a, p.135)

Genette (s.d) conceituou *cena* como o modo narrativo mais imitativo no que se refere à velocidade imprimida ao relato, pois se caracteriza pela reprodução dos diálogos entre as personagens na sequência cronológica e pela diminuição ou até o desaparecimento da voz do narrador, numa forte tendência dramática. O que acontece no conto "Eu era mudo e só", no entanto, é a alternância entre a reprodução dos diálogos entre as personagens e a vazão da subjetividade do narrador por meio das *digressões*.

Embora a cena de matriz genettiana não se consolide no conto, pois há uma persistente inserção do monólogo interior entre os diálogos do casal, o motivo da cena, no sentido de cenário, é reiteradamente utiliza-

do pelo narrador para metaforizar a artificialidade e a superficialidade da vida nas circunstâncias que descreve. O efeito de simultaneidade da cena também é conseguido no conto por meio da utilização das formas verbais no presente do indicativo "sorrio", "levanto-me", "abro", entre outros, e pela reiteração de advérbios ou locuções adverbiais de tempo como "agora", "nesse instante" e "nesse exato instante".

A conversa entre Fernanda e Manuel está sempre prenunciando um acontecimento, mas a expectativa de que algo concreto acontecerá entre o casal no ambiente em que se encontram é frustrada pelas constantes *pausas*. É assim que a narrativa se constrói mais como apresentação de uma situação (ou cenário) do que como uma sequência de ações.

No entanto, da conjunção das várias digressões do narrador, é possível entrever um enredo na forma tradicional: um homem jovem, que se casou com uma mulher de família tradicional, abdicou de sua profissão de jornalista para vender tratores na loja do sogro e afastou-se dos amigos, tem uma vida estável com a esposa e a filha. A essas "transformações", porém, sobressai a situação atual de infelicidade e de sufocamento de Manuel, que é suscitada pelas várias imagens de estagnação construídas ao longo do conto. Além disso, os sentimentos e a condição do narrador são expostos de maneira direta por meio do seu discurso.

> Escondo a cara atrás do jornal porque nesse instante exato eu gostaria que ela estivesse morta. Irremediavelmente morta e eu chorando como louco, chorando desesperado porque a verdade é que a amava, mas era verdade também que fora uma solução livrar-me dela assim. Uma morta pranteadíssima. Mas bem morta. E todos com uma pena enorme de mim e eu também esfrangalhado de dor porque jamais encontraria uma criatura tão extraordinária, que me amasse tanto como ela me amou. Sofrimento total. *Mas quando viesse a noite e eu abrisse a porta e não a encontrasse me esperando para o jantar, quando me visse só no escuro nesta sala, então daria aquele grito que dei quando era menino e subi na montanha.* (Telles, 1999a, p.135, grifo nosso)

Destaca-se, no trecho acima, o desejo de liberdade embutido na imagem do grito da criança no topo da montanha. Essa liberdade

ambicionada pelo narrador aparece condicionada à morte de Fernanda. Mais uma vez, Manuel utiliza a ironia para apresentar sua irritação e seu descontentamento em relação à vida conjugal. Assim, o recurso da *pausa* conjuga-se ao conteúdo descritivo do conto e colabora para a iconização da situação de encarceramento do narrador. Em outras palavras, a lentidão do discurso e a narração circular, que se obtém a partir desse procedimento, materializam formalmente a condição emocional do narrador.

Mas a imobilidade da vida do personagem não está plasmada na linguagem do conto apenas por meio da utilização da *pausa* no modo narrativo. Ela também está metaforizada nas diversas imagens suscitadas ao longo do texto, como a da estampa da revista, a do postal, a do quadro, a da fotografia, a da visão através da vidraça da janela. Essas imagens são utilizadas para metaforizar a superficialidade e a artificialidade da vida sob determinadas convenções sociais e, principalmente, iconizar a condição de confinamento do personagem.

Já na abertura do conto, como vimos, o parágrafo descritivo inaugura o espaço de representação com o efeito de imobilidade que é talhado na imagem de um cartão-postal. Após a descrição irônica da esposa, "a pele tão limpa, tão brilhante, cheirando a sabonete provavelmente azul, tudo tão vago, tão imaterial. Celestial" (ibidem, p.132), o narrador afirma que ela se parece com um cartão-postal: "Você parece um postal. O mais belo postal da coleção Azul e Rosa" (ibidem, p.132). A imagem da mulher que *lê sob o halo do abajur* parece reconstruir ironicamente a imagem da mulher burguesa romântica.

Outra imagem que destacamos é a da página da revista de decoração que aparece nas primeiras linhas do conto, inserindo o motivo da preocupação com a aparência e a questão da artificialidade. Essa descrição, como as demais, inclui Fernanda como mais um dos elementos decorativos do ambiente; o narrador compõe, a partir do seu ponto de vista, nas malhas do tecido narrativo, um retrato da esposa, comparada ironicamente à Gioconda, como objeto, como imagem vazia. Mas o retrato que vai sendo composto pelo narrador ao longo do conto também o inclui e revela o processo de despersonificação e de artificialização pelo qual passou.

Porém, tanto no fragmento "*aqui nesta* sala que mais parece a *página* de uma dessas revistas da *arte* de decorar" (ibidem, p.132, grifo nosso) quanto na menção à tela conhecida de Leonardo da Vinci, o conto revela um processo metalinguístico de incorporação irônica de alguns movimentos e procedimentos artísticos. Os dêiticos associados às palavras *página* e *arte* remetem imediatamente para a composição linguística e/ou material do conto que, por meio de várias imagens e recursos de linguagem, constrói e iconiza não só a condição da personagem como a da própria linguagem artística. Esse duplo percurso metafórico estende-se por toda a narrativa.

Também a citação de Verlaine nos primeiros parágrafos do conto insere a literatura como parte da caracterização da personagem feminina e de sua superficialidade. Não só o poeta francês, mas outros nomes da literatura universal são utilizados para ironizar o interesse de Fernanda pela literatura e revelá-lo como um simples elemento de composição da mulher fina e requintada que a personagem "encarna", ou seja, o motivo da leitura é incorporado como um traço decorativo à esposa que, por sua vez, incorpora, enquanto peça, o ambiente burguês da cena. A esse respeito o narrador acrescenta: "só lê literatura francesa, 'ih o Robbe-Grillet, a Sarraute'... Como se tivesse há pouco tomado um café com eles na esquina" (ibidem, p.136). O livro aparece nas mãos de Fernanda mais como um motivo composicional do tipo do que um verdadeiro interesse da personagem.

A literatura francesa de Robbe-Grillet e Sarraute, representantes do movimento *nouveau roman*, estava em alta na década de 1950, momento de produção do conto. Mas a discordância entre Manuel e Fernanda a respeito da qualidade da poesia de outros escritores – como a de Guerra Junqueiro, cujo verso, *eu era mudo e só na rocha de granito*, deu origem ao título do conto, e como a de Raimundo Correa, com seu verso citado *se a cólera que espuma* – é mais um recurso representacional do conflito entre as personagens, que é imediatamente atenuado pela esposa: "Ora, querido, não faça polêmica" (ibidem, p.136). O fato de Fernanda não defender e argumentar sua posição revela mais uma vez sua superficialidade e a obstinação em se manter longe de qualquer discussão com o marido, sustentando o papel de esposa ideal.

A foto da borboleta, que tem o voo interceptado pela máquina fotográfica, extinguindo qualquer possibilidade de movimento, é outra imagem da condição de Manuel. A fotografia que capta até mesmo a sombra da asa da borboleta aparece como metáfora da vida da personagem, que é capturada a cada instante pelo olhar aprisionador e castrador de Fernanda. Assim, conjugada à imagem estática da fotografia, está a imagem da perda da liberdade do narrador. A foto funciona como uma espécie de correlativo da situação vivenciada pela personagem.

> Levanto-me sentindo seu olhar duplo pousar em mim, olhar duplo é uma qualidade raríssima, pode ler e ver o que estou fazendo. Tem a expressão mansa, desligada. *Contudo, o olhar é mais preciso do que a máquina japonesa que comprou numa viagem: "Veja – disse mostrando a fotografia –, até a sombra da asa da borboleta a objetiva pegou". Esse olhar na minha nuca. Não consegue captar minha expressão porque estou de costas.*
>
> *– E se não vê a sombra das minhas asas é porque elas foram cortadas.*
>
> – O que foi que você resmungou, meu bem?
>
> – Nada, nada. É um verso que me ocorreu, um verso sobre asas. Ela contraiu as sobrancelhas.
>
> – Engraçado, você não costuma pensar em voz alta.
>
> Esmago no cinzeiro a brasa do cigarro. Ela sabe o que costumo e o que não costumo. *Sabe tudo porque é exemplar e a esposa exemplar deve adivinhar.* Mordisco o lábio devagarinho, bem devagarinho até a dor ficar quase insuportável. Adivinhar meu pensamento. *Sem dúvida ela chegaria um dia a esse estado de perfeição. E nessa altura eu estaria tão desfibrado, tão vil, que haveria de chorar lágrima de enternecimento quando a visse colocar na minha mão o copo d'água que pensei em ir buscar.* (ibidem, p.133, grifo nosso)

Também nesse trecho a ironia do narrador intensifica-se na afirmação de que a esposa é exemplar e perfeita. A ideia de perfeição ou de simulação de perfeição é uma constante no conto e sempre aparece como um dado incômodo para o narrador.

De modo bastante parecido, a vista pela janela, descrita por Manuel em uma de suas digressões, correlaciona-se com a situação que a personagem vivencia, agora, do lado interno da vidraça, e também

reforça a ideia de perfeição como dado opressor: "A música, o conhaque, o pai e a filha, tudo, tudo era da melhor qualidade, impossível mesmo encontrar lá fora *uma cena igual*, uma gente igual. *Mas gente para ser vista e admirada do lado de fora, através da vidraça*" (ibidem, p.138, grifo nosso).

Ao coordenar as palavras *pai* e *filha* com *música* e *bebida*, o narrador promove um esvaziamento das características humanas dessas personagens, produzido também pela emolduragem da cena por uma vidraça. O cultivo da aparência em contraste com a falta de profundidade das personagens é materializado na metamorfose da sala em que Manuel conversava com o pai de Fernanda, antes do casamento, em uma vitrine. As personagens são metamorfoseadas em manequins por meio da descrição do narrador.

O processo realizado nessa imagem também é exposto de modo descritivo pelo narrador:

> Gisela, minha filha. Já sabia sorrir como a mãe sorria, de modo a acentuar a covinha da face esquerda. E a mesma mentalidade, uma pequenina burguesa preocupada com a aparência, "papaizinho querido, não vá mais me buscar de jipe!". A querida tolinha sendo preparada como a mãe fora preparada, *o que vale é o mundo das aparências. As aparências.* (ibidem, p.136, grifo nosso)

Ao elemento formal, conjuga-se o referencial, uma vez que o texto trata abertamente do tema. Essa conjunção do temático ao formal, insistentemente demonstrado, é o que caracteriza o processo singular de iconização em "Eu era mudo e só".

Embora o conto apresente um trabalho intenso com a linguagem, o texto não se afasta do temático, o que pode ser observado também na descrição pelo narrador da metamorfose do homem em objeto, ou no processo de despersonificação, quando prevê o encontro de Fernanda com o pretendente de Gisela, sua filha. Descrevendo a situação de modo bastante parecido com o que lhe aconteceu, o narrador afirma que o namorado também sentiria a mesma perplexidade que um dia sentiu, mas com o tempo dar-se-ia

> [...] a metamorfose na maquinazinha social azeitada pelo hábito: hábito de rir sem vontade, de chorar sem vontade... O homem adaptável, ideal. Quanto mais for se apoltronando, mais há de convir aos outros, tão cômodo, tão portátil. Comunicação total, *mimetismo: entra numa sala azul fica azul, numa vermelha vermelho. Um dia se olha no espelho: de que cor eu sou?* Tarde demais para sair pela porta afora. (ibidem, p.137, grifo nosso)

Se os dois últimos exemplos mostram como o narrador descreve de forma crítica e irônica não só a sua condição, mas um processo que também é social, os exemplos anteriores mostraram como os recursos da linguagem apontam para uma iconização dessa condição. Esses exemplos revelam a conjunção de forma e de conteúdo no conto.

Oliveira (1998, p.78-9), ao analisar as possíveis formas de aproximação entre texto literário e pintura, afirma que a conjunção de um conteúdo ou um referente à estrutura formal da obra caracteriza um dos níveis do hipoícone peirceano. Para o crítico, a "referencialidade como reprodução da realidade externa manifesta-se nas formas visuais sob o aspecto do figurativo, e nas formas verbais-poéticas, sob o aspecto do conteúdo". Desse modo, se, como explica Peirce (1977, p.64) "um signo pode ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser", observamos que o conto, mesmo mantendo um forte caráter temático semantizado, manifesta, no trabalho com a linguagem, uma forte tendência ao ícone, rompendo com a natureza puramente descritiva e linear da linguagem verbal para se aproximar de uma configuração mais apresentativa e simultânea.

Ao explicar a natureza do hipoícone peirceano na relação de um signo com seu objeto, Oliveira (1998, p.79) esclarece que, "o signo apenas sugere o seu objeto, criando para ele uma nova qualidade concreta, puramente plástica" e acrescenta que embora haja no texto "um claro conteúdo informativo [...], é muito mais importante o caráter qualitativo, portanto, icônico-imagético" dessa obra.

Mas o processo de iconização, prenunciado no início do conto e mantido ao longo do texto pela constante alusão a cenas estáticas (da vidraça, do postal, da fotografia), consolida-se apenas quando,

no desfecho do conto, podemos lê-lo como uma composição espaço--temporal e não apenas como uma sequência de acontecimentos no tempo. Para Frank[6] (1991, p.10) essa é a intenção de muitos autores da modernidade, que constroem seus textos de forma que o leitor possa "apreender a obra espacialmente, em um instante temporal, ao invés de linearmente"[7].

Como vimos logo nos primeiros parágrafos do conto, o motivo do cartão-postal é inserido de forma irônica pelo narrador. Esse motivo atravessa toda a constituição do conto como metáfora da artificialidade e da imutabilidade da vida do casal. No final do conto, porém, ocorre uma metamorfose: a cena, descrita por Manuel, da mulher lendo sob a luz do abajur transforma-se em um cartão-postal, que o narrador carrega em seu bolso.

> Abro a revista. Ela então inclinou a cabeça sob o halo redondo do abajur e recomeçou a ler. *Que quadro!* Se tivesse um grande cão sentado aos pés dela, um são-bernardo, por exemplo, a cena então ficaria perfeita. Mas mesmo sem o cachorrão peludo o quadro está tão bem composto que não resisto de olhos abertos. *Guardo o postal no bolso. Fernanda ficou impressa num postal, pronto, posso sair de cabeça descoberta e sem direção, ninguém me perguntou para onde vou e nem que horas devo voltar* e se não quero levar um pulôver – ah! Maravilha, maravilha. (Telles, 1999a, p.139, grifo nosso)

A transformação de Fernanda em um cartão-postal é descrita pelo narrador de modo a ressaltar as características aparentes da cena ou do quadro. Esse aprisionamento da esposa no postal é uma forma de libertação para o narrador, que se sente desimpedido de "sair sem direção". Mas logo esse subterfúgio torna-se insuficiente, pois o próprio narrador se vê enredado no mesmo cartão:

> [...] Guardo o postal no bolso. Posso também rasgá-lo em pedacinhos e atirá-lo no mar, não importa, é só um cartão e eu sou apenas um vaga-

---

6 As traduções do inglês, neste trabalho, são de nossa autoria.

7 *"All these writers ideally intend the reader to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than as a sequence."*

> bundo debaixo das estrelas. Oh prisioneiros dos cartões-postais de todo o mundo, venham ouvir comigo a música do vento! Nada é tão livre como o vento no mar!
>
> — Será que você pode fechar a janela? – pede Fernanda. — Esfriou, já começou o inverno.
>
> Abro os olhos, eu também estou dentro do postal. [...]
>
> Através do vidro as estrelas me parecem incrivelmente distantes. Fecho a cortina. (ibidem, p.140)

Nesse trecho, fica claro que o cartão postal é a metáfora de uma realidade social que se pauta pelas aparências e pela falta de liberdade. Vera Maria Tietzmann Silva (1985, p.117) descreve essa passagem, em que o lar e a esposa perfeitos são transformados em um cartão postal, como uma tentativa de fuga da personagem pela via da neurose ou da fantasia. Para a autora, a metamorfose revela-se como um artifício da personagem para escapar da opressão do ambiente e das pessoas que o rodeiam.

No entanto, a metamorfose mais radical que se processa nesse conto não é a da personagem, mas, sim, a da própria linguagem. Ao processo de transformação do homem, à sua metamorfose social, segue-se o processo de metamorfose do dado real para a condição de signo, ou do signo descritivo para signo icônico.

Ao terminar o conto com as frases, "Através do vidro as estrelas me parecem incrivelmente distantes. Fecho a cortina", Telles, segundo Santiago (1998, p.99), "termina de maneira a suprimir qualquer resquício do cenário grandioso da natureza que por ventura viesse a aflorar na superfície narrativa". Assim, o conto mostra-se como texto, como composição sígnica que tenta iconizar a realidade a que se refere. Para o crítico, o conto lygiano "se passa num lugar *entre*: entre as garatujas inscritas ao avesso pela realidade mundana na folha de papel mata-borrão e a re-encenação (e não cópia) dessas garatujas pela linguagem imaginosa e enxuta do narrador na folha de papel em branco" (ibidem, p.100). Assim, vemos o conto "Eu era mudo e só" oscilar entre a referência a uma realidade de modo direto, por meio do valor convencional do signo, e a referência metafórica por meio dos recursos formais da linguagem.

Ainda para Santiago (1998, p.101), o texto narrativo de Telles pode ser classificado de *híbrido* uma vez que não conduz o leitor "à verdade do mundo", mas também "não o conduz à mentira dos seres fictícios". O conto não aponta para uma realidade externa apenas de forma direta, mas cria uma nova qualidade concreta, plástica, para essa realidade, chamando atenção para a sua própria tessitura.

Segundo Silva (1985, p.45), em Telles é recorrente o recurso da metamorfose de uma expressão abstrata em algo concreto ou plástico. É o caso desse conto, em que os sentidos do texto são plasmados na sua configuração sintática, ou seja, o componente semântico do texto está materializado no seu aspecto formal.

A imutabilidade da vida das personagens dentro das paredes da casa é iconizada na imutabilidade da cena do diálogo entre Manuel e Fernanda dentro dos limites do texto. A superficialidade, a valorização das aparências e a artificialização do homem ou sua despersonificação estão materializadas no excesso de descrições do conto.

Desse modo, ao lado do processo narrativo e descritivo empreendido pelo narrador, há um procedimento de iconização da situação descrita por meio de recursos que ressaltam as características materiais da linguagem. Sobre esse aspecto, Silva (1985, p.49) afirma que na narrativa de Telles há "um entrelaçamento entre linguagem e efabulação, ambas reforçando o sentido de mutação e perplexidade que acometem o homem a todo instante, imerso que está, pelo desgaste inexorável do tempo". Em "Eu era mudo e só", a perplexidade surge da imutabilidade da vida conjugal.

Esse entrelaçamento, no conto, mostra o início de um processo de adensamento das características formais do texto na narrativa lygiana em detrimento de uma narrativa puramente descritiva. Ainda que, no texto, a remissão direta a uma realidade externa esteja ainda bastante forte, essa referência não se dá apenas por meio dos valores convencionais do signo, mas também pelas suas características formais, como demonstramos.

O conto agencia dentro dos limites da representação literária as metáforas da condição do homem nos objetos e imagens criadas, além de materializá-la na própria configuração estrutural da linguagem. A

imagem do cartão postal é a metáfora a um só tempo da realidade social que o conto representa e do seu próprio modo de representação, ou seja, a transformação do homem em objeto é acompanhada pelo processo literário de metamorfose da referência do real em signo. Do mesmo modo que há um percurso de leitura que acompanha a reificação do homem por uma sociedade burguesa, perfilando a crítica social, há um outro percurso que metaforiza o processo de interiorização da arte e a metamorfose da representação do real em literário, ou sua plasmação em signo. Um percurso está inextrincavelmente ligado ao outro: de um processo metafórico explícito surge a metáfora implícita.

Gonçalves (1994, p.223) considera o hipoícone peirceano o limite máximo entre pintura e literatura. É preciso reconhecer, no entanto, que o hipoícone sofre oscilações na sua forma de manifestação artística de acordo com suas interações com os diferentes tipos de signo, a saber: *ícone*, *índice* e *símbolo*.

O conto "Eu era mudo e só" configura-se em hipoícone metafórico, porque, apresentando um forte caráter simbólico, ou seja, ainda guardando uma relação convencional com o referente, possui as características formais que o aproxima da primeiridade sígnica, que faz transparecer as qualidades e as potencialidades da linguagem artística. É o que veremos acontecer também na tela *L'Homme au journal* (1928/29), de Magritte, analisada a seguir.

O percurso de esvaziamento na tela L'*Homme au journal*

É a partir da afirmação de Gonçalves (1994, p.223) de que a pintura por meio de procedimentos similares à literatura articula suas imagens de formas especiais que, "num complexo de índices icônicos, rompem com o referente de que partem e sugerem outros não referencialmente manifestados na tela" que introduzimos a análise de *L'Homme au journal* (1927/28).

Se a pintura, como nos mostram os historiadores da arte, percorreu um longo caminho até conquistar a libertação do objeto e da natureza

como modelos e promover o deslocamento do seu foco para as potencialidades de sua linguagem, a tela que ora analisamos, de Magritte, pode causar estranhamento. Pois, ainda que se inscreva em uma época em que os artistas não precisavam mais se preocupar com modelos, Magritte apresenta-nos em *L'Homme au journal* uma reprodução bastante "fotográfica", uma figura que possui um referente identificável na realidade empírica. Mas isso acontece somente se nos ativermos ao primeiro quadro da obra e não ao efeito total do conjunto de quadros que a constitui.

A divisão da tela em quatro retângulos simétricos é um dos recursos que colabora para a instauração do *estranhamento* e dos demais efeitos estéticos que surgem a partir da pintura. Algumas divisões parecidas com as de *L'Homme au journal* também foram feitas pelo pintor em *Le Musée d'une nuit* (1927), *La Masque vide* (1928), *La Clé des songes* (1930) e *The six elements* (1928?). Embora o recurso tenha sido muito usado pelo pintor, evoluindo para outras formas e adquirindo outras funções, como veremos nos próximos capítulos deste trabalho, em nenhuma das telas citadas o efeito de *estranhamento* é o mesmo que o produzido em *L'Homme au journal*.

A imagem que se apresenta no primeiro retângulo é bastante comum, uma vez que, nas palavras de Hammacher (1985, p.82), "não há nada de perturbador nos arredores de um homem com seu jornal"[8]: o quadro reproduz o ambiente interno de uma casa, compondo uma cena bastante cotidiana e banal. Ainda segundo o crítico, *L'Homme au journal* pertence a um pequeno grupo de trabalhos do pintor que reúnem objetos que compõem o interior pequeno-burguês de uma casa, apresentando os detalhes mais banais. Os objetos, bastante simplificados em suas formas, harmonizam-se entre si, com a paisagem fora da janela e com a figura humana.

Hammacher (1985, p.82) assim descreve a cena do primeiro retângulo:

8 *"There is nothing disturbing, however, about the surroundings of the man reading his newspaper."*

> O fogão parece ser de um tipo retirado de um catálogo de moda. A decoração na parede é absurda e a mais comum imaginável. A janela com as cortinas, o pequeno buquê de flores no peitoril da janela e até mesmo a vista são exatamente do tipo que os pequenos burgueses selecionam para criar a atmosfera necessária em suas casas. *Até mesmo o homem é do tipo que se vê em anúncios e cartões-postais.*[9]

Todo o ambiente, incluindo o homem, é trivial e, portanto, não provoca *estranhamento* algum ao espectador/fruidor da tela. Ao analisar a tela, Hammacher também percebeu que a imagem parece resgatar ou se aproximar de anúncios de revistas e de cartões-postais. Coincidentemente, o mesmo tipo de imagens que Telles usou em seu texto para construir o efeito da artificialidade e superficialidade da vida burguesa. A figura humana é apresentada na tela, assim como no conto, apenas como mais um elemento da cena. O crítico fornece, ainda, a importante informação de que a cena criada por Magritte no primeiro retângulo de *L'Homme au journal* foi inspirada em uma ilustração da revista *La Nouvelle Médication Naturelle,* de F. E . Bilz.

Ao compararmos a tela com a ilustração que serviu de base para a criação de Magritte, percebemos que, já neste primeiro quadro, é possível encontrar um certo tom irônico, não só pela coordenação entre os elementos que formam um ambiente burguês como também pela redução que esses elementos sofreram em relação à ilustração. O tom de grandiosidade, beleza e ostentação irradiado pela ilustração é convertido em algo bastante artificial na criação magrittiana.

---

9 *"The stove appears to be of the catalogue type once in fashion. The decoration on the wall is the most absurd and the most ordinary imaginable, the window with the curtains, the small bouquet of flowers on the windowsill, and even the view are exactly of the kind the petty bourgeois selects to create the required atmosphere in his home."*

Figura 2 – À esquerda, ilustração que inspirou o primeiro módulo de *L'Homme au journal* (à direita).

O homem desprovido de seu charuto, embora conserve os mesmos vestuário e postura, já não sustenta a aparência imponente e nobre, perdendo os contornos de humanidade e naturalidade. A altivez da imagem da ilustração em que o pintor se baseou para criar o seu quadro torna-se frágil e aparece, na pintura de Magritte, não como algo natural, mas como uma simulação.

A figura humana de *L'Homme au journal* é bastante recorrente nas telas do pintor. Ela sempre se apresenta com uma aparência ordinária e corriqueira, mas adquire uma atmosfera de mistério no contexto das imagens criadas pela coordenação estranha ou inesperada de objetos. A tela *L'Assasin menacé*, de 1926, da mesma época de *L'Homme au journal* (1927/28), é um dos exemplos em que as figuras humanas, aparentando homogeneidade e apatia, adquirem um caráter estranho no contexto total da tela.

A figura humana de *L'Homme au journal* parece ser um esboço do "homem de chapéu-coco", personagem que aparecerá numa série de

telas a partir da década de 1950, entre elas a intitulada *L'Homme au chapeau melon* (1964). Ao falar da personagem, Magritte afirma que "o homem de chapéu-coco é o Sr. Normal, no seu anonimato" (apud Paquet, 2006, p.84). A questão da massificação do homem também fica clara em *Le Mois des vendanges* (1959).

Na tela *Golconda* (1953), Magritte apresenta a artificialidade dessa personagem por meio de sua multiplicação na tela, como numa chuva de homens. Na anterior, *L'Homme au journal* (1927/28), o *estranhamento* surge de um procedimento contrário: o apagamento do homem na tela.

Até aqui, nos ativemos a analisar o primeiro dos quadros que compõe a tela, focalizando a relação com a ilustração e entre os seus elementos internos. Mas, para além do diálogo externo que essa tela realiza, ao remeter, como vimos, a elementos identificáveis no mundo natural, há um diálogo interno entre os quadros, que revela uma tendência à interiorização da obra.

É graças ao recurso de divisão da tela em quatro quadros e do apagamento da figura humana em três deles que o pintor sugere, indiretamente, outros significados além dos manifestados diretamente e referencialmente pela obra, como os que vimos até aqui. Ao dividir a tela, Magritte institui um movimento interno: um quadro se refere a outro num movimento circular. Assim, define-se o diálogo interno entre as partes que se remetem, identificam-se e se excluem. O apagamento da figura humana de três quadros exerce um efeito perturbador à medida que sua ausência não modifica nada de substancial. Segundo Hammacher (1985, p.82), "esta repetição sozinha é suficiente – e necessária – para mostrar que, embora o homem tenha desaparecido, nada de essencial mudou. A visibilidade dele não tem significado; sua existência é vazia"[10].

Para compor a imagem do vazio, então, o pintor se utiliza da repetição e do apagamento da figura humana. Se no primeiro quadro

10 *"This repetition alone is sufficient – and necessary – to show that despite the man's having disappeared, nothing essential has changed. His visibility had no meaning; his existence was empty."*

detectamos a artificialização da figura humana em comparação com a ilustração e na sua relação de coordenação com os próprios objetos que compõem essa primeira moldura, no âmbito geral da tela, a transformação do homem em objeto ou em algo superficial e vazio dá-se na relação interna entre essas molduras.

O apagamento da figura humana na tela gera um desconforto e provoca um efeito de *estranhamento* na recepção, embora o sentido emanado por esse recurso conjugue-se aos significados referencialmente manifestos no primeiro quadro. Isto quer dizer que os significados identificados já na primeira parte da tela são potencializados com o recurso do apagamento e da repetição.

Em *L'Homme au journal* (1927/28), o vazio da existência humana está manifesto não somente de modo figurativo (mais referencial), mas também, de maneira mais intensa, nos elementos formais da tela. Parece ser um movimento à atenuação do traço referencial da obra, como descreve Oliveira (1998, p.101): "A objetivação aguardada na pintura figurativa se atenua em manifestação topológica e, em seu lugar, se destaca a significação referida nas relações internas do signo e realçadas em sua materialidade e em seus apelos sensórios".

Embora, em *L'Homme au journal*, as referências alusivas a uma realidade externa não tenham se apagado completamente, pela utilização de imagens figurativas, há uma valorização da relação interna entre os elementos da tela, caminhando para o que Friedrich (1978, p.81) tinha em mente ao afirmar que a pintura moderna não poderia ser interpretada apenas a partir do concreto e do objetivo.

De fato, a pintura figurativa de Magritte nada tem a ver com o concreto e o objetivo, embora se valha muitas vezes de objetos que remetam, individual ou isoladamente, de modo direto à realidade objetiva. A construção magrittiana da imagem, por outro lado, sempre conjuga objetos de natureza díspares e até mesmo opostas, e instaura uma ordem diferente daquela convencionalmente tida como real, bloqueando aquela primeira relação direta com o mundo externo. Ou seja, se de certa forma os objetos pintados na tela isoladamente remetam a uma realidade empírica, o conjunto formado pela combinação entre esses elementos quebra a relação convencional com a realidade.

As figuras nas telas de Magritte parecem querer dizer quão artificial é a ideia de que a imagem figurativa se configura em *signos naturais*. Hammacher (1985, p.38) afirma que o pintor "não se concentra em objetos ou em figuras, para as quais ele atribui uma aparência pouco original. O que ele focaliza é a pesquisa de uma certa relação estranha entre objetos ou entre pessoas e objetos"[11]. De fato, a concepção de signo do pintor está fortemente ligada à questão da arbitrariedade do signo saurruriano. Magritte, admirador de Mallarmé, questiona a credibilidade dos signos instituídos, sejam eles verbais ou visuais (ibidem, p.34). O pintor concentra-se na relação arbitrária entre o signo e seu referente.

Mesmo a porção mais referencial de *L'Homme au journal* não demonstra o desejo de reproduzir o real, mas de representá-lo segundo uma ordem interna da linguagem pictórica. Desse modo, o que chamamos de artificialização na tela diz respeito a um processo interno de negação de algumas leis estabelecidas tradicionalmente na história da pintura e no estabelecimento de novos parâmetros para a representação visual. Esses novos parâmetros são mais ligados à materialidade da linguagem do que a regras preestabelecidas.

O processo de artificialização dos objetos e da figura humana apresenta a imagem enquanto *signo*, diferente da concepção naturalista de pintura em que os objetos pintados na tela são considerados as próprias coisas que representam. Desse modo, a tela se distancia das formas tradicionais de pintura e problematiza a questão da relação entre arte e a realidade.

É assim que o valor puramente icônico-simbólico da tela vai desaparecendo e originando outras formas de significação a partir da relação interna entre seus elementos constituintes. Em outras palavras, o vazio da existência humana surge da interação entre os elementos internos da obra e não apenas a partir de uma referência direta. Como diz Hammacher (1985, p.82), "Magritte exprimiu a atrocidade do banal e do vazio em termos visíveis"[12].

---

11 *"Magritte does not concentrate on the objects or the figures, to which he lends only a ready-made appearance. What he focuses on is the search for certain strange relationship between objects or between people and objects."*

12 *"Magritte has rendered the awfulness of the banal and the vacuous in visible terms."*

No entanto, à metáfora da condição do homem em contexto burguês, acrescenta-se a metáfora da transformação que a própria linguagem pictórica produz (homem → ícone → signo); isto é, além da recuperação de um dado da realidade pela metáfora explícita, há um processo metafórico que se refere ao processo interno de representação artística em que se flagra a transformação do *ícone* em *signo* – é a restituição do valor do *signo* ao *ícone* por meio da linguagem pictórica. "Destitui-se o signo da noção instintiva do olho (processo de eliminação) em que os ícones são coisas; com isso ele é devolvido à sua natureza de *forma*, e daí elevado à condição de arte" (Gonçalves, 1989, p.168).

Em *L'Homme au journal* (1927/28), esse processo está materializado na relação entre os quadros dentro do quadro. A remissão de um quadro a outro rompe com a necessidade, e até mesmo com a possibilidade, de um referente exterior e mostra como um dado do real é transformado em *signo* na tela. Dessa maneira, a constante problematização da relação entre arte e realidade instaura-se na composição da tela na tensão entre *ícone* e referente externo. Esse segundo processo metafórico focaliza também a técnica e o virtuosismo do pintor na feitura da obra.

É por meio de um duplo processo metafórico – o primeiro, mais explícito, delineando um contexto mais ligado ao valor simbólico do signo; e outro, menos explícito, apresentando as características formais deste – que a tela, assim como o conto, configura-se em uma espécie de *hipoícone metafórico*.

No percurso de construção do conto e da tela, é possível perceber um movimento de mão dupla na relação com o referente: os textos pictórico e literário são construídos num espaço entre a referência simbólica e a recuperação formal e indireta desse referente. Desse modo, a permanência de um valor simbólico e convencional do signo em consonância com a preocupação em representar uma realidade está em conjunção com o desejo de tornar a arte autônoma, de produzir o *estranhamento* e de empregar e destacar os recursos internos da linguagem de que são compostos, conto e tela.

No final, percursos que são opostos no seu fundamento – a busca da iconização na literatura e a instauração da arbitrariedade na pin-

tura – apresentam-se como processos de construção correspondentes no que diz respeito ao encontro da pintura e da literatura num espaço intervalar entre a reprodução imitativa da realidade e a obliteração da relação direta da arte com um referente externo.

3
A construção da metáfora como procedimento homológico entre o conto "A caçada" e a tela *La Condition humaine*

Para elucidar a relação entre o conto "A caçada", publicado em 1965, no livro *O jardim selvagem*[1], e a tela *La Condition humaine*, de 1933, é preciso lembrar a reflexão sobre a relação entre a obra de arte e a realidade empírica ou objetiva instaurada pela pintura e pela literatura modernas. Como vimos, segundo Gonçalves (2003, p.33), "essa problemática tão presente na modernidade parece ter convergido para a questão da representação, discutida, metaforicamente, no interior das obras".

Embora entre a realização da pintura e a publicação do conto haja decorrido mais de três décadas, a questão do modo de relacionamento da arte com a realidade parece ser uma constante nos trabalhos tanto de literatura quanto de pintura depois da geração de Mallarmé e Cézanne. A negação do naturalismo ou o questionamento da relação direta da arte com a realidade objetiva adquire inúmeras faces tanto na literatura como na pintura. No par de obras deste capítulo, o encontro da arte de Lygia Fagundes Telles com a de René Magritte dá-se, principalmente, no modo de construção da metáfora da representação (ou da criação artística) por meio do jogo entre molduras.

1 As citações e referências ao conto são todas da edição de *Antes do baile verde*, de 1999, da editora Rocco.

Conto e tela metaforizam, por meio do estabelecimento e da quebra de molduras internas, *a reflexão sobre a natureza representativa da arte*, ou melhor, *a criação artística*, seja ela literária ou pictórica, *em sua relação tensa com a ideia convencional de realidade*. O embate entre a arte e sua relação de dependência (de imitação ou de negação) para com o real empírico é metaforizado no interior das obras pelo jogo entre os diversos planos conformados pelas molduras internas ao texto e à tela, resultando num movimento metalinguístico, em que o conto se revela metatexto e a tela metapintura.

O motivo do retrato ou da tela no interior de textos literários é bastante comum. Como exemplos bastam o conto "O retrato oval" (1842), de Poe, a novela "O retrato" (1835), de Gogol, o romance de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray* (1891), os contos de Henri James "The Sweetheart of M. Briseux" (1873) e "The Beldonald Holbein" (1901) e, ainda, o romance *Alte Meiste* (1985), de Thomas Bernhard[2]. "A caçada", pela inserção da tapeçaria no interior do conto, introduz-se nessa tradição, e, como em Poe, o recurso da arte dentro da arte cria uma atmosfera fantástica e misteriosa. No conto "Continuidade dos parques" (1956), Julio Cortázar também cria um efeito do fantástico por meio de um recurso bastante parecido, com a inserção de um de conto dentro do conto, em que os dois planos fundem-se, causando *estranhamento*.

O quadro dentro do quadro também tem uma tradição na pintura, como exemplificam as telas de Velázquez *As meninas* (1656) e *La Venus del espejo* (1648) e várias de Magritte, como *La Clairvoyance (autoportrait)* (1936) e *L'Appel des cimes* (1942). Do mesmo modo que nos textos literários, esse procedimento em *La Condition humaine* (1933) metaforiza, por meio do recurso comum da obra dentro da obra, o processo de criação da arte em relação de tensão com a realidade objetiva, instaurando, assim, um processo metalinguístico. Como afirma Foucault (1966, p.33), "a representação pode oferecer-se como pura representação", a pintura como pintura e a literatura como literatura.

Em "A caçada" e em *La Condition humaine*, além do processo de construção da metáfora e do movimento metalinguístico das obras,

---

2 Informações retiradas de Magalhães, 1997.

o efeito de mistério e a atmosfera fantástica também são pontos de aproximação nesse possível diálogo entre artes.

A *caçada*, ao mesmo tempo a presa e a ação de prender, representa o duplo movimento do real à arte e da arte ao real. De um lado, a tentativa do real de captar e decifrar a arte e, de outro, a natureza artística da linguagem ao capturar e deglutir o real. Esse duplo movimento instaurado no/pelo texto culmina com o choque desses dois planos ou dessas duas forças, produzindo um efeito de *estranhamento* e uma atmosfera *fantástica* que resgatam duas grandes questões: primeiro, a natureza da representação artística e, segundo, a própria posição do homem diante dela.

Esse sentido mais geral liga-se a outro mais velado de *La Condition humaine*. Ao representar a relação entre arte e realidade no interior da própria tela, por meio dos jogos de molduras, como no conto, o quadro também revela a condição do homem perante a própria obra de arte. Uma relação de constante perseguição, caça, uma procura em abismo.

Para mostrar como se configura formalmente esse encontro entre conto e tela, seguem-se as análises separadas de "A caçada" e de *La Condition humaine*, como uma maneira de respeitar as especificidades de cada código.

"A caçada" – a armadilha da representação

"A caçada" é um dos contos mais conhecidos de Lygia Fagundes Telles. Lido tanto pelo leitor especializado – críticos e estudantes de Letras – quanto por alunos de nível médio e fundamental, ele conjuga certo suspense, conseguido pela composição da fábula, a uma valorização da linguagem que trabalha com as possibilidades poéticas da palavra e, ainda, também ao conteúdo. Mostrando-se, assim, como uma unidade em que se realizam "os elementos éticos e estéticos conjugadamente" (Régis, 1998, p. 96). Por isso, nossa análise baseia-se tanto no processo de construção da fábula quanto nos jogos e nas especificidades da linguagem poética, a fim realçar o trabalho inventivo da autora no tratamento de questões intrínsecas à criação artística por meio da construção da metáfora.

A atmosfera fantástica e misteriosa começa a se produzir já nas primeiras linhas do conto pela ambientação na loja de antiguidade, "o índice de mistério contido na palavra 'sacristia' cruza-se com a ação das 'traças', despertando, com a entrada do personagem em cena, o movimento funesto do inseto noturno ('mariposa') chocando com a imagem ('São Francisco') profanada" (Motta, 1998, p.367).

A dinamicidade do conto não é dada, no entanto, somente pelos efeitos estéticos da relação entre as imagens criadas, como veremos, mas também, no nível da fábula, pelas reiteradas tentativas de decifrar o enigma pressentido pelo protagonista. Dessa maneira, ao longo do conto, acompanham-se os constantes movimentos, ora de aproximação, ora de distanciamento, dessa personagem em direção à tapeçaria que está colocada no fundo da loja de antiguidades.

Na cena de abertura do conto, esses movimentos são representados pelas diferentes visões entre a velha e a personagem masculina. O homem, envolvido pela tapeçaria, percebe que "as cores estão mais vivas" (Telles, 1999a, p.61), enquanto a velha, negando qualquer aproximação do objeto, afirma que "é a poeira que está sustentando o tecido" (ibidem, p.62).

Para que haja esse duplo movimento de aproximação e de distanciamento, ou de afirmação e de negação, a construção de diferentes espaços e de diferentes tempos é essencial. O processo de fabulação do conto, nesse sentido, é extremamente importante, porque configura o que Uspênski (1979, p.195) considera "a forma mais comum de moldura num texto literário – o do conto encaixado, ou da narrativa dentro de uma narrativa". Por isso, a tapeçaria interessa-nos mais como metáfora da trama narrativa do que como representação do objeto pictórico.

O narrador *heterodiegético*, para seguir a terminologia genettiana, inicia o conto com a ambientação da fábula na loja de antiguidades, que "tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça" (Telles, 1999a, p.61). Já nessas primeiras linhas de abertura, aparecem as questões da *construção poética*, na imagem do tecido, e da "deglutição", nas expressões "comidos de traça" e "embolorados". Essas duas ideias, afirmar e negar (aproximar e distanciar, construir e desconstruir), permeiam toda a composição do

conto e podem ser observadas nas relações entre as diversas molduras narrativas (ou planos narrativos ou, ainda, no dizer de Genette (s.d.), "níveis narrativos").

A primeira dessas molduras é exatamente a narrativa que retrata as constantes visitas da personagem masculina à loja de antiguidade e sua necessidade de "decifrar" a tapeçaria. A segunda moldura dá-se no momento em que a tapeçaria converte-se em narrativa, por meio da descrição das "ações" em seu interior. A terceira moldura, também englobada pela primeira, configura-se pelo sonho da personagem.

Essas molduras não só se configuram pela passagem temporal - tempo presente, para a primeira moldura; tempo passado, para a segunda narrativa; e tempo futuro, para a terceira -, mas também pela categoria espacial - a loja de antiguidades, para o primeiro plano narrativo; o espaço interno da tapeçaria, para o segundo; e, finalmente, o espaço onírico ou do subconsciente, para a terceira narrativa emoldurada. A configuração das diversas molduras dentro do conto dá-se, como Uspênski (1979) explica, pelas mudanças espaço-temporais: cada mudança configura uma pequena narrativa encaixada.

A mudança da focalização externa para a focalização interna da personagem também, segundo Uspênski (1979), é uma forma de composição da moldura que denota a interiorização da obra, o abandono das imagens que comporiam a realidade externa e a abordagem de aspectos interiores à personagem e, assim, à própria linguagem. As molduras internas revelam a passagem do mundo natural para um mundo de *signos*.

Em "A caçada", as mudanças de focalização, ou perspectiva, acontecem quando o narrador aproxima sua câmera das sensações e dos pensamentos da personagem, focalizando-a internamente e abandonando o foco exclusivamente externo. Em muitas dessas aproximações ou mudanças de foco, as ideias e sentimentos da personagem fundem-se à fala do narrador por meio do discurso indireto livre.

A primeira moldura, a mais externa, opõe-se às demais pelos aspectos temporal (presente) e espacial (loja), conferindo uma maior linearidade à narrativa. Enquanto, a tapeçaria mostra-se enigmática, obscura pela presença de manchas, pela falta de nitidez, e o sonho, de modo similar, instaura uma atmosfera misteriosa e fantástica, as ações

da personagem, no plano da loja, embora inexplicáveis, conjugam-se mais facilmente a uma ideia mais convencional de realidade, parecendo, portanto, mais verossímeis. Mas isso somente antes do ponto em que, no ímpeto da personagem em decifrar a "verdade" da tapeçaria, as histórias (ou planos) chocarem-se.

Antes mesmo de um choque ou sobreposição de planos narrativos, é possível destacar um jogo de remissão de uma para outra moldura. O processo gradual de identificação da narrativa mais externa (espaço da loja) com a narrativa mais interna (espaço da tapeçaria) revela-se na tentativa de a personagem resgatar e, ao mesmo tempo, negar um vínculo primordial da sua experiência com a tapeçaria.

Assim, o homem, primeiramente, pensa ser uma das personagens da caçada, conferindo, desse modo, à representação um aspecto corpóreo, cogitando a possibilidade de uma participação real: "Teria sido esse caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores?" (Telles, 1999a, p.63). Depois, suspeitando ser o pintor do quadro que teria servido de inspiração à tapeçaria, ressalta o aspecto material do objeto: "E se tivesse sido o pintor que fez o quadro?" (ibidem, p.64). Em seguida, ao cogitar ser apenas um espectador casual, nega a possibilidade de contágio entre a sua realidade e a tapeçaria: "Podia ainda ter visto o quadro no original, a caçada não passava de uma ficção" (ibidem, p.64). Por esse duplo processo de afirmação de um vínculo com a tapeçaria e de negação desse mesmo vínculo, a personagem passa a questionar os limites do real: "Era real esse frio? Ou a lembrança do frio da tapeçaria?" (ibidem, p.64). Esse questionamento será levado até as últimas consequências na configuração metafórica do conto, como veremos adiante.

É preciso notar que a primeira moldura ou primeiro plano narrativo invade o território da cena da tapeçaria e isso é refletido, primeiro, pela identificação entre a personagem e a tapeçaria, por meio do sentimento de pertencimento daquela para com essa: "Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde..." (ibidem, p.63). Depois, pelo próprio entrecruzamento discursivo nas tramas do tecido narrativo: "A velha não sabia se o homem se referia à tapeçaria ou ao caso que acabara de lhe contar" (ibidem, p.62).

Dessa maneira, a tapeçaria vai sendo "soldada" à trama do próprio conto do mesmo modo que o plano do enunciado passa a se confundir com o plano da enunciação. Caso patente desse entrecruzamento discursivo é a do trecho a seguir, em que a fala da personagem pode tanto referir-se ao objeto ("imagem de mãos decepadas") descrito pelo narrador quanto ao tecido narrativo, ou seja, à imagem poética criada por esse narrador:

> A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros. *Uma mariposa levantou voo e foi chocar-se contra a imagem de mãos decepadas.*
>
> – Bonita imagem – disse. (ibidem, p. 61, grifo nosso)

A constante projeção da personagem sobre a tapeçaria, na tentativa de decifrar o vínculo enigmático com esse objeto, cria um jogo de similaridades entre os dois planos narrativos. Se, de um lado, a caracterização espaço-temporal da loja e da tapeçaria aponta para a diferença entre um e outro plano narrativo, de outro lado, o processo de "leitura" da tapeçaria pela personagem vai aproximando-os e revelando a possibilidade de semelhança entre eles.

Por meio de relações internas entre as várias molduras, o conto instaura algo muito próximo do que Foucault (1989), analisando Magritte, chama de similitude. A similitude consiste em um jogo interno de similaridades, isto é, caracteriza-se pelas relações internas de identificação de uma imagem com outra. No conto, essas relações se dão de um plano narrativo a outro. Segundo o crítico, essa série de similitudes abala "a referência exterior a um modelo" por via da semelhança.

Embora, ao passar da identificação com uma das personagens da caçada para o estado de simples espectador, haja um processo de negação da personagem em relação à proximidade entre sua vida e a tapeçaria, o narrador tece as amarras entre os dois planos, conduzindo-os a uma fusão total, em que a personagem masculina é engolida pela tapeçaria ao identificar-se com a caça, não mais com o caçador. Do mesmo modo que, no plano da tapeçaria, a caça é a vítima do caçador, a personagem

masculina é a vítima do narrador, instaurando, assim, um intenso movimento interno de similitude em que uma narrativa remete a outra.

Outro ponto em que se verifica o jogo de similitude entre os diversos planos narrativos é na configuração do sonho como uma narrativa antecipatória que conjuga as outras duas – a tapeçaria e a história da personagem. Nessa narrativa, encontram-se elementos que resgatam tanto a vida da personagem (a velha) como a tapeçaria (o caçador), enlaçados num único tecido que aprisiona a personagem: "Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços" (Telles, 1999a, p.65). O sonho, assim, configurando-se como um terceiro plano narrativo, instaura um tempo futuro, condensando tanto o passado da tapeçaria como o presente da personagem. Como vimos, é por meio da identidade entre os planos narrativos, ou seja, pela relação de similaridade entre eles que se instaura a similitude.

Esse jogo interno de similitudes, como afirma Foucault (1989), perturba a ordem representativa da obra, no sentido que a relação direta com um referente externo é abalada, ou seja, a referência descritiva desaparece, instaurando-se um movimento reflexivo ou autotextual, em que a linguagem do conto passa a ser o seu principal foco. O abalo da relação direta com um possível referente externo não é causado apenas pelos jogos internos de remissão entre os diversos planos narrativos, mas, também, pela incongruência do sentido literal da narrativa.

A leitura da obra como espelhamento da realidade objetiva, observável, convencional, não é possível, uma vez que os fatos narrados não são comprováveis. Assim, no percurso de leitura, sobre as ruínas referenciais do sentido literal do conto, emerge um novo sentido estabelecido, agora, pela forma textual e não mais pelos valores convencionais do símbolo. Esse novo sentido edifica-se sobre uma nova referência, a *referência metafórica*, que, nas palavras de Paul Ricoeur (1994, p.122),

> [...] consiste em que o desaparecer da referência descritiva – desaparecer que, numa primeira aproximação, remete à própria linguagem – revela-se ser, numa segunda aproximação, a condição negativa para que seja liberado um poder mais radical de referência a aspectos de nosso ser-no-mundo que não podem ser ditos de maneira direta.

Desse modo, a série de similitudes instaurada pelo conto, por meio do jogo de remissão entre os planos ou molduras narrativas, quebrando com a relação referencial descritiva da obra e remetendo ao próprio tecido textual, é o primeiro movimento do texto na fundação de uma referência metafórica.

Se, como Ricoeur (2005) afirma, a metáfora constitui-se sobre os destroços do impossível sentido literal da obra, nesse caso, diante da impossibilidade de se entender a fábula de modo literal, é sobre os elementos fornecidos por ela que emergirá o sentido metafórico do conto.

Uma série de vocábulos do conto nos fornece *semas* relacionados à esfera da representação artística, remetendo-nos à ideia de *representação*: "livros", "imagem", "tapeçaria", "quadro", "cenário" e "ficção"; Por outro lado, palavras tais como "artesão" e "pintor", "espectador" e "personagem" remetem-nos, respectivamente, ao trabalho de construção e a elementos composicionais de uma obra de arte. Esses dados aliados ao já referido movimento autorreflexivo da obra, ou seja, ao movimento em direção à sua própria linguagem, instauram um referente metalinguístico para o conto, por meio do qual se vê refletida a relação de tensão entre a linguagem artística e a realidade, ou, em outros termos, a questão da representação na arte.

Ao lermos, então, a tapeçaria como signo da arte, como metáfora da obra artística, seja ela literária ou pictórica, o espaço em que o protagonista se encontra no início da narrativa metaforiza a realidade externa. Assim, como afirma Motta (1998, p.372), do diálogo com a velha abre-se um ritual de passagem do ficcional (tapeçaria, passado) para o real (loja e antiguidades, presente) que vai se revelando num movimento sempre tensivo de apreensão do real pela arte e da arte pelo real.

A personagem masculina aproxima-se, nesse sentido, ao papel do leitor ou do espectador que, num movimento de leitura, parte do exterior da obra, tomando-a como realidade encarnada, como reprodução do real, e dirige-se para o interior, desvendando e descobrindo seu caráter essencialmente ficcional.

De "uma personagem de tapeçaria" (Telles, 1999a, p.63) até "um simples espectador casual" (ibidem, p.64), há um movimento de dis-

tanciamento entre o objeto artístico (tapeçaria, passado) e a realidade empírica da personagem (loja de antiguidades, presente), que parte da vivificação da arte, passando pelo reconhecimento de seu aspecto material e desemboca no seu caráter puramente falso ou ficcional. Esse movimento atua como negação da possibilidade de captação do real pela arte: "Haveria de destruí-la, não era verdade que além daquele trapo detestável havia alguma coisa mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. Bastava soprá-la, soprá-la!" (Telles, 1999a, p.65). Portanto, o processo descrito metaforiza o movimento de dominação da arte pelo real, a concepção ou a imagem do real reduz a arte a um aspecto da sua realidade: "um retângulo de pano sustentado pela poeira" (ibidem, p.65).

À tentativa de fuga da personagem contrapõe-se o "trabalho artístico do narrador, que cria um efeito de verossimilhança, tramando o movimento mágico do fantástico sobre as franjas do tecido ficcional [...], criando o efeito do 'real' na tapeçaria ficcional" (Motta, 1998, p.376). Esse efeito é revelado, em primeira instância, como já demonstrado, nas inúmeras aproximações entre o tempo da personagem e o da tapeçaria e, em última instância, pelo próprio enunciado narrativo: "Imensa, real só a tapeçaria a se alastrar sorrateiramente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdinhadas" (Telles, 1999a, p.65-6).

A fusão dos planos narrativos, que vai sendo antecipada desde as primeiras linhas do conto, torna-se patente no último parágrafo, quando ocorre a morte irônica da personagem, em que se lê, metaforicamente, o ficcional capturando o real. O transbordamento da moldura da tapeçaria em direção à loja de antiguidades metaforiza o movimento da arte em relação ao real, o momento em que arte é flagrada "engolindo tudo" (ibidem, p.65).

Segundo Régis (1998, p.85), Telles expõe, por meio desse conto, "o desejo de plenitude do signo poético, de querer realizar o que representa, oferecendo-se de modo provocativo, como encarnação da realidade". Mas "o mundo criado simbolicamente compete com o real" e não o substitui, apresentando, assim, a tensão dialética entre arte e realidade. Não há superação, portanto, do caráter pura-

mente imitativo da arte, subordinado-a à aparência do real. O que caracteriza melhor o duplo movimento de negação e de afirmação do vínculo entre arte e realidade instaurado pelo conto é a consciência da natureza dialética dessa relação.

Ao agenciar dentro da trama narrativa o correlativo metafórico da própria trama, Lygia Fagundes Telles cria "imagens em abismo ou sínteses miniaturais das linhas de força da ação dramática" (Paes, 1998, p.75), condensando a reflexão autotextual em torno de uma cadeia representativa que coloca a própria representação sob o olhar oblíquo da dúvida: *o que representa o quê?*

Essa realização parece ajustar-se ao movimento de confronto da pintura e da literatura consigo mesmas, previsto por Gonçalves (1994, p.208), na perscrutação "da tensão entre arte e realidade que alguns artistas conseguem superar numa *forma* dialética, em que a consciência autorreflexiva de sua engendragem acaba por instaurar a própria crise da representação".

O conto "A caçada", antes de realizar essa *forma* dialética, metaforiza o processo de construção da obra que se constitui, conscientemente, entre uma linguagem orientada à reprodução imitativa de um objeto e uma linguagem voltada para sua própria forma por meio da obliteração da referência descritiva. Desse modo, o conto metaforiza o processo de criação e recepção, revelando-se metatexto. Por isso, como vimos no primeiro capítulo, nas palavras de Silviano Santiago (1998, p.101), constitui-se em uma obra de natureza *híbrida*, porque, à medida que se aproxima de uma realidade, afasta-se dela por meio da quebra com o referente convencional da linguagem.

O conto também pode ser considerado um *texto híbrido* no sentido de que conjuga dois percursos: um ao expor criticamente o modo de realização da metáfora e outro ao realizar essa metáfora. Ou seja, o conto "A caçada" discute o processo de produção da metáfora pela fusão de realidades e, ao discuti-lo, realiza-a literariamente. Conjuga, então, o conceitual e o artístico dentro da configuração metafórica.

Em termos conceituais, o conto apresenta o procedimento da fusão como a técnica produtora da metáfora. Essa metamorfose que

se opera no interior do conto e que metaforiza a *deglutição* do real pela arte atinge seu auge no final:

> *"Conheço o caminho" – repetiu*, seguindo lívido por entre os móveis. Parou. Dilatou as narinas. *E aquele cheiro? E por que a loja foi ficando embaçada, lá longe?* Imensa, real só a tapeçaria a se alastrar sorrateiramente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdinhadas. Quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou resistindo ainda e estendeu os braços até a coluna. Seus dedos afundaram por entre os galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?... Comprimiu as palmas das mãos contra a cara esbraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado.
>
> Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor! (Telles, 1999a, p.65-66, grifo nosso)

A fusão pode ser percebida não só no encontro espacial e temporal das molduras, mas, principalmente, pela linguagem do trecho que mescla discurso direto e discurso indireto livre, passando rapidamente da focalização externa à focalização interna, fundindo as sensações e pensamentos da personagem ao relato do narrador. Desse modo, o processo que vinha sendo exposto ao longo do conto encontra seu clímax na imagem da fusão entre os dois planos. Ao expor tal técnica, portanto, Telles *realiza* a metáfora da criação.

Com a metamorfose dos planos narrativos, a metáfora parece não só expor essa técnica, mas também realizar "a unificação de ideias e emoções incompatíveis em um complexo apresentado espacialmente em um instante. Esse complexo não ocorre discursivamente, de acordo com as leis da linguagem, mas atinge a sensibilidade do leitor com um

impacto instantâneo",[3] configurando, segundo Frank (1991, p.11) o conceito de imagem de Ezra Pound. Dessa maneira, em "A caçada", por meio da fusão dos planos narrativos, Telles constrói a metáfora como uma imagem simultânea, ou seja, "tenciona que o leitor apreenda sua obra espacialmente, em um único momento, ao invés de em sequência temporal"[4] (ibidem, p.10).

Para Gonçalves (2003, p.182),

> Metaforizar significa [...] conferir uma nova ordem ou uma nova dimensão às coisas anteriormente designadas. Metaforizar significa engendrar artisticamente, passando, evidentemente, pelo processo de "deslexicalização" em que, dos sentidos considerados próprios por uma noção de inteligência, permaneçam apenas ruídos detidos pela memória e por outros sentidos pertencentes às impressões verdadeiras para que ocupem na relação do novo universo suas devidas posições.

Para compor essa metáfora, Telles aproxima dois universos similares: a trama narrativa em que se localiza o protagonista e sua metáfora, a tapeçaria. Por meio da fusão desses dois planos narrativos cria-se o *estranhamento*. Isto é, a metáfora da criação literária (ou artística, num nível superior) perturba a ideia de passagem ou de contato direto entre arte e vida. O plano do real é *desrealizado*, é deglutido pela arte.

Resgatando o conceito crítico de Foucault para a obra de Magritte, o jogo de similitudes, no conto de Telles, perturba a ordem representativa do texto e abala a relação de semelhança entre sua estrutura e um referente externo. Desse modo, o texto não só desvela o processo de criação da obra literária, em que a arte deglute o real, mas também realiza em sua própria estrutura esse movimento de transmutação do real em linguagem.

---

3 *"An image is defined not as a pictorial reproduction but as a unification of disparate ideas and emotions into a complex presented spatially in an instant of time. Such a complex does not proceed discursively, in unison with laws of language, but strikes the reader's sensibility with an instantaneous impact."*

4 *"All these writers intend the reader to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than as a sequence."*

A afirmação de Ricoeur (1994, p.122) de que a metáfora libera "um poder mais radical de referência a aspectos de nosso ser-no-mundo que não podem ser ditos de maneira direta" ajusta-se à realização metafórica de "A caçada", pois, como afirma Régis (1998, p.85), a metáfora do conto revela a natureza da criação fundamentada na "mais traumática realidade humana: sua absoluta dependência da representação". Essa dependência, intermediada pela consciência de que a linguagem, "elemento que se interpõe entre o sujeito e o mundo", "ao mesmo tempo em que o afasta da experiência concreta da vida, é a sua única possibilidade de relação com o outro" (Régis, 1998, p.85).

La Condition humaine: a representação em abismo

A escolha da tela *La Condition humaine* (1935) para dialogar com o conto "A caçada" (1970) não se dá apenas pela conjunção semântica, que resulta da metaforização da relação arte e realidade promovida pelas duas obras, mas, principalmente, pelos procedimentos construtivos dessa metáfora. Ou seja, mais uma vez, o que conduz a investigação do modo de relacionamento entre conto e tela é a relação entre arte e realidade metaforizada no interior da obra, agora tela. Porém, o que promove a *homologia estrutural* entre as duas obras é o princípio consciente de construção e os procedimentos pelos quais a metáfora é produzida.

Como aponta Gonçalves (1994), ao tentarmos adentrar o espaço pictórico de *La Condition humaine*, deparamo-nos com uma dificuldade imposta pela incompatibilidade entre a imagem e o título da tela. Para Magritte, os títulos das telas são sempre muito importantes ou por oferecerem pistas e índices para a leitura da obra, ou por oferecerem enigmas que conduzem a reflexões conceituais ou, simplesmente, pelo seu aparente caráter aleatório.

Sobre a questão dos títulos nas telas de Magritte, Meuris (2007, p.120) comenta:

> Para que o título fosse bom, era necessário que tivesse um certo número de qualidades, de que o aleatório estava excluído, mesmo se pensarmos que, por vezes, estava incluído. Tal como o artista plástico, era pois necessário ir mentalmente da representação de um objeto real até um outro objeto da realidade, associados de maneira que a semelhança entre eles, que conduzem à interrogação e à surpresa, se revelassem. Era necessário também que este título não definisse textualmente a imagem proposta, visto que esta nunca representa um assunto convencional, que possa ser descrito como tal. Não se trata de paisagem, nem de retrato, nem de natureza-morta. Era necessário que esse título abrisse novos horizontes ao público, suficientemente perturbadores, para que ele se questionasse sobre a composição veiculada pela imagem.

O título *La Condition humaine* parece corresponder às qualidades listadas por Meuris e, mais do que desempenhar um papel na abertura de novos horizontes para o público, exerce a função de "separar, cuidadosamente, cruelmente, o elemento gráfico e o elemento plástico" (Foucault, 1989, p. 43). Esse artifício é bastante recorrente nas telas de Magritte; o pintor, muitas vezes, incorpora os próprios elementos gráficos ao plano da tela, extinguido a hierarquização entre o verbal e o não verbal como na tela *La Trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*), de 1928-29 ou em *Ceci n'est pas une pomme*, de 1964.

A separação entre o elemento gráfico e o elemento plástico nada mais é que condição elementar para que relações de outra ordem apareçam: "podemos criar entre as palavras e os objetos novas relações e precisar algumas características da língua e dos objetos, geralmente ignorados na vida cotidiana" (Magritte apud Foucault, 1989, p.50). Dessa maneira, signos verbais e signos plásticos aparecem, em um nível mais profundo de leitura, unidos em essência – a arbitrariedade dos signos verbais também se revela nos signos plásticos.

Figura 3 – *La Condition humaine,* 1933
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm
Courtesy Galeria Isy Brachot, Bruxelas – Paris

Em *La Condition humaine,* a construção dessa "nova ordem" permite que o título se ligue novamente ao sentido metafórico da tela, ou seja,

> [...] num espaço em que cada elemento parece obedecer ao único princípio da representação plástica e da semelhança, os sinais linguísticos, que pareciam excluídos, que rondavam de longe e à volta da imagem, e que o arbitrário do título parecia ter afastado para sempre, se aproximaram sub-repticiamente: introduziram na solidez da imagem, em sua meticulosa semelhança, uma desordem – uma ordem que só lhes pertence. (Foucault, 1989, p.53-54)

Ainda que Foucault esteja se referindo às relações entre signo verbal e imagem no interior de *La Trahison des images*, o título da tela que aqui analisamos cumpre função parecida ao introduzir um efeito de desordem na solidez da imagem e, depois de negar o vínculo descritivo com ela, liga-se a essa imagem de forma não convencional e singular.

Para Gonçalves (1994), a aparente disparidade entre o título e a imagem convida o observador a um envolvimento perscrutador das relações oferecidas pela obra. Só por meio de reflexões e da compreensão dos sentidos "extraídos dos planos de tensão inscritos na obra" que "a escolha do título revela uma intencionalidade do pintor de aproximar, semanticamente, as duas esferas: o grafismo e a imagem" (ibidem, p.291). Segundo o crítico, o caráter genérico e a natureza arquetípica do título da tela atingem a vulnerabilidade do observador (leitor) – a sua própria condição de existência.

Mas antes de tal afirmação, como o próprio autor ressalta, é preciso passar pela investigação dos planos de tensão da obra, planos esses conformados pelo jogo entre as diversas molduras no interior da própria tela. Assim como o conto "A caçada", *La Condition humaine* constitui-se por meio da relação entre várias molduras e constrói, dessa maneira, a metáfora da condição da arte frente à realidade.

No primeiro plano da tela, o espaço interno de uma habitação conforma a primeira moldura. As linhas concorrentes do varão da cortina, da travessa da janela, que demarca a intersecção da parede com o chão e do

batente da janela mostram um ponto de fuga à esquerda do observador. Também a disposição do tripé do cavalete, que sustenta a tela, e o sombreamento denunciam que as leis da perspectiva clássica foram respeitadas.

No segundo plano, a cortina emoldura o espaço da janela, que possui linhas concorrentes e dois espaços diferentes: o primeiro – demarcado pelo batente e pela travessa – forma um retângulo; o segundo é o espaço limitado pela travessa e pelo arco do topo da janela. Essas linhas e, portanto, o espaço conformado por elas estão também em consonância com as regras da perspectiva clássica.

O terceiro plano da obra corresponde à paisagem vista pela janela, o espaço exterior "que corresponderia ao referente do quadro, composto do mundo natural ou da *realidade objetiva*" (Gonçalves, 1994, p.293).

O *estranhamento* que se dá no momento de recepção do quadro, para além da relação entre o nome e a imagem já descrita, é o fato das fronteiras entre a paisagem externa e a paisagem representada no quadro serem quase imperceptíveis. Os efeitos de ilusão da tela conseguidos por meio da manipulação das leis da perspectiva e das nuances de cores geram um *estranhamento* no momento de recepção da obra.

De relance, o observador não é capaz de perceber as divisões entre o espaço interno do quadro e a paisagem externa. A percepção, no entanto, das fronteiras que conformam o quadro na dimensão interna e que quebram a continuidade dos espaços gera certo *estranhamento*, pois o que foi inicialmente percebido como espaço homogêneo, contínuo é visto, depois, como um espaço heterogêneo, descontínuo. Os efeitos de ilusão de continuidade e de *estranhamento* são produzidos a partir das relações de afirmação e de negação ou de semelhança e de diferença entre duas molduras: a do quadro representado e a da paisagem externa da janela.

Na parte inferior do quadro representado, a linha que o separa da paisagem externa é apenas sugerida pelo corte dos tripés, que atravessam o batente da janela e acabam pouco acima. Não há diferenças fundamentais entre a cor da grama representada no quadro e a da grama do espaço externo da janela. Magritte consegue assim um forte efeito de ilusão de continuidade entre as paisagens interna e externa na base do quadro representado.

Na parte superior, porém, o corte entre as nuvens da tela e as nuvens da parte externa da janela e uma pequena diferença de coloração – uma luminosidade maior no interior do quadro – demarcam um limite entre o externo e o interno. Também a presença de parte do cavalete acentua a fronteira entre o quadro e a paisagem externa.

Nas laterais da pintura representada, a percepção dessas fronteiras fica mais clara, seja pela sobreposição de parte do quadro sobre a cortina do lado esquerdo do observador, seja pela lateral visível do quadro no lado direito. Todas essas fronteiras e diferenças vão sendo percebidas linearmente, pois o que se oferece de modo simultâneo é a semelhança entre os planos, ou seja, o efeito de ilusão de continuidade entre eles. Desse modo, a temporalidade na tela surge a partir dessa relação entre os planos, na tensão entre a simultaneidade e a linearidade, semelhança e dessemelhança.

Para Gonçalves (1994, p.290, grifo nosso), a simultaneidade da tela

> [...] é mantida pela própria condição da superfície plana, mas é alterada por recursos retóricos, tornando-se simbólica. Tais recursos, utilizados de maneira até chocante em certos quadros, e de forma sutil em *La Condition humaine*, são peculiares. Entre eles destaca-se a sobreposição de signos (ícones, hiperícones e índices) nas suas nuanças formantes, e esse recurso estabelece a *outra* ordem, aquela que faz influência e que exige do observador *outra* postura. *É nisso que reside a permanente tensão visual e, consequentemente, conceitual da pintura de Magritte. Tensão permanente entre semelhança e dessemelhança por uma espécie de fusionismo entre aspectos metonímicos e metafóricos.*

Alguns dos recursos retóricos que alteram a simultaneidade da tela são aqueles gerados por meio das descritas relações entre as molduras conformadas pelas nuances de cor e luz e pela sutileza das linhas fronteiriças que separam o quadro da paisagem exterior. Esses mesmos recursos que perturbam a simultaneidade da tela, colocando-a em tensão com o movimento linear da recepção, também geram uma desestabilização na relação tela e receptor, exigindo deste, como afirma o autor, uma *outra* postura, que não permite mais ver a tela de modo passivo – a tela não é mais uma vista da janela, como na arte renascentista.

A incorporação de elementos que remetem à arte renascentista, como a paisagem vista pela janela e a perspectiva clássica, adquirem um efeito irônico à medida que os jogos conceituais propostos pela tela vão sendo percebidos na configuração plástica da obra. Ou seja, há também uma tensão entre o que podemos chamar de *signos icônicos* e *signos plásticos*,[5] que pode ser desdobrada na tensão entre os movimentos centrípeto e centrífugo na superfície da obra.

Os *signos icônicos* representam aspectos do mundo visível e os *signos plásticos* são lidos em suas qualidades plásticas: cores, formas, linhas. Mas as tensões e os jogos propostos por Magritte em *La Condition humaine* conduzem a tela a um efeito abstrato por meio de imagens exatas, precisas, como afirma Hammacher (1985, p.118). Desse modo e em outras palavras, é preciso investigar como a tela trabalha a dicotomia entre *signos icônicos* e *signos plásticos*, conduzindo os primeiros aos efeitos dos segundos.

Mais uma vez, o jogo entre as molduras é o responsável por essa metamorfose, por essa transformação. Segundo Meuris (2007, p.154), as molduras internas fazem a tela dobrar-se sobre si mesma, instalando o movimento centrípeto de que falamos. Esse movimento é gerado, principalmente, pela presença de duas molduras que se remetem reciprocamente e rompem, assim, com a necessidade de um modelo externo à tela, ou seja, o tradicional recurso de espelhamento entre a arte e a realidade externa é incorporado na própria superfície da obra, rompendo sorrateiramente com a ideia de dependência de um modelo exterior.

É assim que, para Foucault (1989), a obra desloca-se do domínio da semelhança para o da similitude. Ainda para o crítico,

> É suficiente que, no mesmo quadro, haja duas imagens assim ligadas lateralmente por uma relação de similitude para que *a referência exterior a um modelo – pela via da semelhança – seja tão logo perturbada, feita de incerteza e flutuação. O que "representa" o quê?* Enquanto a exatidão da imagem funcionava como um índice na direção de um modelo, de um

5 Noção retirada de Santaella, L; Nöth, W., 1999, p.37.

> "padrão" soberano, único e exterior, a série das similitudes (e é suficiente que existam duas para que já haja série) abole essa monarquia ao mesmo tempo ideal e real. (ibidem, p.61-2, grifo nosso)

Ao dobrar-se sobre si mesma, a tela instaura um movimento metalinguístico, em que se vê refletido o questionamento da natureza e da capacidade imitativa da obra pictórica. Embora a tela se constitua, em primeira mão, de *signos icônicos*, que remetem a uma realidade externa, essa transitividade é logo revertida por um processo autorreflexivo, em que as características formais da obra e as relações internas entre os seus elementos conduzem a leitura da tela como *signo plástico*. Ou seja, a pintura constrói-se na tensão entre o icônico e o plástico, metaforizando a própria relação tensa entre a realidade objetiva e a arte.

Se a primeira relação de tensão que pode ser observada, em nível conceitual, é a da realidade *vs.* representação (Gonçalves, 1994, p.302) essa relação só pode ser apreendida por meio das relações plásticas entre ícones e índices. É assim que as sobreposições de ícones e a presença de alguns deles exercem a função de introduzir os *semas* da significação metafórica da obra.

Nessa perspectiva, as cortinas exercem papel fundamental de invocar o espaço da representação por sua relação com o teatro, com o palco e a cena. Como afirma Hammacher (1985, p.154),

> Magritte confere às suas telas, aparentemente simples, a função complexa de abrir uma perspectiva para um mundo interior natural, sublime e com perspectivas infinitas, por meio de um mundo *artificial.* As cortinas são essenciais para esse propósito, por que elas ligam o universo exterior ao universo interior com a tênue gradação que é indispensável.[6]

As cortinas funcionam, então, como molduras que invocam o espaço da representação clássica e, ao mesmo tempo, subvertem a ideia de espelhamento veiculada pela concepção renascentista ou realista

6 *"Magritte gives his apparently simple canvas the complex function of opening up a prospect onto a natural interior world, sublime and with endless perspectives, by means of an artificial world. The curtains are essential for this purpose, for they link outside world with the inside world in subtle gradations which are indispensable."*

de representação, pois emolduram o que, dentro da tela, representaria a realidade externa. Tudo no interior do quadro é convertido em elementos plásticos, tudo é reconhecido na sua qualidade material ou artificial como indicam as palavras de Hammacher. Portanto, por meio de elementos da própria tradição, Magritte arruína a crença renascentista no poder da linguagem plástica de espelhar o real.

Nessa tela de Magritte a arbitrariedade do signo é reconhecida e a natureza dialética da relação entre arte e realidade "objetiva" é elevada ao extremo a ponto de introduzir a questão foucaultiana: *O que representa o quê?*

Pelo que descrevemos, a construção da metáfora em *La Condition humaine* é homológica ao processo de construção da metáfora em "A caçada", pois é por meio da relação entre as diversas molduras internas que a tela rompe com a dependência a um modelo externo e coloca a qualidade imitativa da arte em uma zona de incertezas, para usar as palavras de Foucault.

Mas, como no trecho citado de Hammacher, esse mundo artificial que se mostra como tal, contradizendo o conceito naturalista de arte, abre perspectivas infinitas para um mundo interior. Essa abertura diz respeito ao sentido arquetípico da obra que, ao jogar com a relação dialética entre arte e realidade, também interage com as concepções artísticas do seu observador.

O jogo entre molduras instaura um movimento circular em que uma remete a outra, "a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar" (Foucault, 1989, p.61). Dessa maneira, a temporalidade também se pauta por essa circularidade, gerando um tempo mítico.

À afirmação de Gonçalves (1994, p.301), de que *La Condition humaine* trabalha a questão da "consciência mítica de forma dialética", soma-se a *consciência da forma dialética* da arte. Isto é, os jogos conceituais e formais da tela explicitam a forma dialética da arte – o conflito entre a autonomia e dependência do real. É pela via da representação em abismo, da circularidade espaço-temporal e da relação dialética entre a linguagem artística e o real que a própria concepção de realidade do observador é colocada em questão e, assim, sua própria condição.

Assim como em "A caçada", a composição de *La Condition humaine* "está marcada pela gradação de distanciamento e proximidade em relação ao 'real'" (Gonçalves, 1994, p.298), movimento esse que não resgata apenas a natureza dialética da arte, mas também a consciência da condição humana perante o mundo. É a consciência de que "nós vemos o mundo como algo exterior a nós mesmos, embora ele seja apenas uma representação mental que experimentamos em nosso interior" (Magritte apud Hammacher, 1985, p.108).[7] Foi essa condição que Magritte procurou representar.

7 *"We see it [the world] as being outside ourselves, although it is only a mental representation of it that we experience inside ourselves."*

4
Realidade e tradição no processo de desrealização em literatura e pintura

O encontro entre "Noturno amarelo" (1977) e *Le Blanc-Seing* (1965) é marcado pela conjunção de recursos como, entre outros, os já descritos neste trabalho: a moldura, a montagem e a memória, na instauração do procedimento de *desrealização*, que transporta a reflexão sobre o modo de relacionamento entre arte e realidade empírica para a superfície textual.

A ideia de *desrealização* desenvolvida por Anatol Rosenfeld (1996) está baseada em algumas transformações sofridas pelo romance e pela pintura modernos, basicamente, no modo de relacionamento dessas artes com a realidade empírica e com a própria tradição artística. Para o crítico, a arte moderna, a partir do início do século XX, passa a desprezar a aparência absoluta da realidade empírica, modelo da pintura renascentista e do romance realista-naturalista, e incorpora em sua própria estrutura, por meio de recursos diversos, a relatividade da relação da arte e do homem com a realidade.

No âmbito da literatura, Rosenfeld destaca a abolição do distanciamento perspectívico dos fatos por meio do fluxo de consciência, da confluência espaço-temporal, da anulação da sequência cronológica e, consequentemente, da tradicional relação de causalidade na construção da fábula como recursos que não só desfazem a relação direta do texto com a realidade empírica, mas também com as formas tradicionais de narrativa.

Na pintura, as mudanças no rumo espiritual da arte estão expressas por meio da abolição ou da modificação da perspectiva clássica, da valorização da cor e da linha em detrimento do objeto representado, da incorporação do elemento temporal ao espacial, dentre outros. Da mesma maneira, as vanguardas artísticas do início do século passado incorporam a tensão arte *vs.* realidade à tessitura da obra.

Assim, as próprias linguagens de ambas as artes, literatura e pintura, pela interação entre seus elementos constitutivos, incorporam a tensão entre a realidade externa (referencialidade) e a realidade interna (autorreferencialidade). Guardadas as especificidades dos seus códigos, o conto e a tela aqui analisados aproximam-se para um diálogo por meio da materialização formal do conflito ou da reflexão da relação entre realidade artística e realidade empírica internalizadas na própria estrutura do objeto estético.

Nesse capítulo, veremos como o conto e a tela realizam o processo de *desrealização* da tradição, respectivamente, literária e pictórica e, desse modo, colocam em primeiro plano os próprios recursos construtivos, anulando a relação direta com um referente externo (realidade empírica) e instaurando o *estranhamento* como efeito estético.

"Noturno amarelo" – a tensão engendrada nas tramas do texto

Tão logo irrompe na página em branco, o conto "Noturno amarelo", originalmente publicado, em 1977, em *Seminário dos ratos*[1], coloca-nos diante de um narrador *autodiegético*, de acordo com a terminologia genettiana. É esse elemento que, na dupla função de herói e narrador, conformará a narrativa num jogo entre real e imaginário (ou fato experimentado e fato narrado). Nesse conto, entretanto, a tensão entre o real empírico e o real artístico não é *discutida* metafórica ou alegoricamente no interior da obra, mas é transportada para a

1 Neste trabalho, todas as citações do conto "Noturno Amarelo" são de *Seminários dos ratos,* edição de 1998, da editora Rocco.

própria urdidura textual, por meio de um jogo de afirmação e negação entre os níveis narrativo[2] e discursivo (o que também redunda em um processo metafórico). O resultado mais proeminente desse jogo é o procedimento de *desrealização*, que relativiza a relação direta e fiel entre fato narrado e um possível referente.

No início do conto, a personagem-narradora, Laura, encontra-se com o marido, Fernando, à beira de uma estrada com o carro parado por falta de combustível – estavam a caminho de um jantar. Enquanto Fernando reabastece o veículo, Laura afasta-se do local, encontrando, como a própria narradora diz, "a casa alta e branca fora do tempo, mas dentro do jardim" (Telles, 1998a, p.126). Conduzida pelo perfume de dama-da-noite, Laura empreende uma travessia revelada, no nível da narrativa, pela gradual passagem da personagem, da estrada ao interior da casa, mas que também é incorporada pelo discurso, por um processo de interiorização/autorreferenciação da própria linguagem.

A transposição de Laura, da estrada ao interior da casa, é recoberta de índices metafóricos, que apontam para a natureza simbólica desse adentramento, pois, à medida que Laura afasta-se da margem da estrada, onde se encontra Fernando, e penetra no espaço interno da casa, o que se dá é a interiorização da própria personagem em sua consciência, movimento esse acompanhado por uma linguagem cada vez mais condensada e voltada para sua própria natureza.

O deslocamento espacial, então, demarca também um deslocamento temporal: ao se distanciar da margem do caminho, Laura e a própria narrativa afastam-se da linearidade do tempo cronológico e penetram os domínios da simultaneidade, própria do tempo psicológico. Mas, como já afirmamos, embora a narrativa esteja recoberta por índices metafóricos que apontam a natureza "onírica" dessa passagem, o leitor só poderá reunir todos esses índices no final da narração, quando toda a casa e demais personagens vão desaparecendo aos olhos da narradora até que esta se encontre novamente à beira da estrada, em companhia de seu marido, que acaba de abastecer o automóvel.

---

2 O nível narrativo, aqui, é entendido como correspondente ao que se chama de fábula, história. O discursivo, em oposição, é correspondente à intriga ou trama.

O momento da travessia é essencial para que se entenda o processo de *desrealização* em um primeiro nível. Como há a narração de um deslocamento físico da personagem em direção à casa dos avós, toda a passagem no interior da habitação pode ser entendida como uma ação que se conjuga temporalmente às ações anteriores. O fato de o casal estar a caminho de um jantar dá argumento para que o afastamento de Laura da estrada e sua chegada à casa sejam entendidos de forma literal. Desse modo, numa primeira leitura, poderíamos supor que o jantar, ao qual o casal se dirigia, realizar-se-ia na casa dos avós de Laura. Essa suposição, porém, desfaz-se completamente quando Laura retorna ao lugar de onde partiu e verifica-se que o intervalo de tempo decorrido é incompatível com as ações ocorridas no interior da casa. Ocorre, assim, um brusco processo de *desrealização,* que gera, por sua vez, o *estranhamento*, nos termos de Chklóvski (1970).

O conto constitui-se, assim, de duas partes, que se opõem pela posição espacial e pela categoria temporal dominante. A primeira, moldura da outra, é a narrativa marcada predominantemente pelo tempo cronológico, em que as ações se situam no espaço da estrada, caracterizando um espaço retilíneo, o qual remete à linearidade. A segunda, narrativa encaixada, é regida pelo tempo psicológico e transcorre no espaço circular do jardim e da casa. Mas, embora se configure como fluxo de consciência da personagem, há uma demarcação da transição de um estado de alerta ao mundo exterior, em que Laura observa o lugar que a rodeia, a um estado mais desautomatizado, que caracteriza a narrativa encaixada. É essa demarcação não usual, nas palavras de Reis & Lopes (2002, p.267), que causa o estranhamento, pois o movimento de passagem da estrada ao interior da casa é o que possibilita a ilusão de deslocamento físico da personagem, um deslocamento que, na verdade, é apenas um processo mental. A moldura, no caso, a travessia da personagem, funciona como recurso de junção, elemento que une as partes da narrativa e não como limite ou fronteira rígidos.

No nível da história, ocorre o processo de *desrealização* quando aquilo que era tido como uma referência ao real, a descrição mimética das ações de uma personagem, mostra-se um estratagema linguístico para representar ações internas ao pensamento, como fato desencade-

ado no imaginário da personagem. Aqui, a relação entre texto e leitor é primordial para o entendimento desse processo, pois é apenas na quebra das expectativas de leitura que o procedimento de *desrealização* pode ser apreendido. A narrativa encaixada desfaz-se, no ato de leitura, como fato concreto, e configura-se como devaneio aos olhos do leitor. Assim, dá-se o primeiro nível do efeito de *desrealização* no conto.

Em "Noturno amarelo", no momento da travessia realizada pela personagem-narradora, o perfume da flor desempenha função muito parecida à função do biscoito *madeleine* na narrativa proustiana: a de despertar na personagem, que aqui também se identifica com o narrador, um mecanismo associativo que se trata, como explica Gilles Deleuze (1987, p.56), "por um lado, semelhança entre uma sensação presente e uma sensação passada; por outro, contiguidade da sensação passada com um conjunto que vivíamos então, e que ressuscita sob a ação da sensação presente". Dessa maneira, por extensão à análise de Deleuze sobre a obra de Proust, o perfume da dama-da-noite assemelha-se à sensação vivenciada pela personagem na casa dos avós e ressuscita, no presente, a casa e, sucessivamente, eventos ligados ao local e pessoas que o habitavam.

A força evocativa do perfume, porém, junta-se à vontade de fuga e evasão da personagem, expressada nos primeiros parágrafos do conto: "Gostaria de estar numa nave, mas com o motor desligado, *sem ruído*, sem nada. *Quieta*. Ou neste carro *silencioso*, mas sem ele. Já fazia algum tempo que queria estar sem ele, mesmo com o problema de ter acabado a gasolina" (Telles, 1998, p.125, grifo nosso). O desejo de silêncio, de fuga e isolamento é reiterado na primeira parte da narrativa e está relacionado à insatisfação da personagem-narradora com seu parceiro, cuja relação é descrita como "aventura medíocre de gozo breve e convivência comprida" (ibidem, p.126).

O desejo de fuga e, principalmente, o perfume da flor atuam como propulsores do deslocamento da personagem e indicam a natureza metafórica desse movimento, pois a reiteração da necessidade de silêncio remete a uma característica do próprio texto literário moderno. Além disso, o repetido uso do dêitico, "daquele lado", palavra sem referente fixo, aponta para a própria escrita, para o tecido de linguagem que é o texto.

O interior da casa, como já afirmado, metaforiza a interiorização da personagem na (re)visão de um passado, e também marca a intensificação do processo autorreflexivo da linguagem. A partir da incursão pela casa e do diálogo com as personagens que a habitam, a linguagem do conto torna-se menos linear: uma série de *flashbacks*, discursos indiretos livres, descrições e monólogos interiores permeiam a superfície textual, espremendo as informações que comporiam a história, reduzindo-a a diálogos desconexos e ações mínimas. A linguagem, assim, como a personagem Ifigênia ao encontrar Laura na porta de casa, volta-se para dentro: a referência externa passa a ser relativizada pelo tecido textual.

De acordo com Frye (1973, p.77), a leitura de um texto literário move-se, simultaneamente, em duas diferentes direções: uma, a centrífuga, remete o leitor para fora do discurso em direção aos objetos e coisas que as palavras significam; outra, a centrípeta, direção interna, leva o leitor a tentar "determinar com as palavras o sentido da configuração verbal mais ampla que elas formam". Para o crítico, ainda, a direção final do sentido de todas as formas literárias é centrípeta, ou seja, "em literatura, as questões de fato ou verdade subordinam-se ao objetivo literário precípuo de produzir uma estrutura de palavras própria, e os valores de signo dos símbolos subordinam-se à sua importância como estrutura de motivos interligados" (ibidem, p. 78). O movimento de tensão entre essas duas forças, que se estabelece em vários planos da narrativa, parece ser o elemento conformador do processo de *desrealização* em "Noturno amarelo".

No nível discursivo, podemos destacar, então, duas formas de composição atuantes na instauração do processo de *desrealização* no conto. A primeira delas é o *drible temporal* por meio da inserção de uma série de "textos", que se emolduram e adquirem uma certa independência em relação ao todo. Como previsto por Uspênski (1979, p.189), o conto dissocia-se "numa série inteira de microdescrições relativamente fechadas, cada uma das quais organiza-se separadamente em função do mesmo princípio pelo qual se organiza a obra inteira, ou seja, possui sua própria composição interna (e, respectivamente, suas molduras particulares)". O excerto a seguir

constitui um exemplo desse recurso, em que a voz da narradora atua como moldura, relegando o discurso da avó a um outro plano.

> *Sua voz agora passava para um outro plano, enquanto ia entrando em detalhes:* depois do casamento seguiriam para a Alemanha, os pais dele moravam lá, numa cidadezinha que tinha um nome muito gracioso, Ulm, mas depois da visita viajariam por toda a Europa no período das grandes férias. A Ducha estava ardendo de vontade, queria ir junto para se matricular num curso de balé em Paris, uma pirralha dessas, vê se pode! Não estava era gostando nada dessa ideia de avião, por que os jovens têm mania de avião? Tão melhor um vapor, ih, as deliciosas viagens por mar, ainda se lembrava bem quando foi com o Avô para a Itália, tantas brincadeiras de bordo, os jogos, as festas! Mas a hora melhor ainda era aquela em que puxava a manta até os joelhos e ficava lendo um romance de Conan Doyle. Ou simplesmente olhando o mar. (Telles, 1998, p.135, grifo nosso)

Embora esse trecho mantenha certa independência em relação ao todo do conto, pois, de acordo com a teoria de Tomachevski (1970), é constituído por *motivos estáticos livres* e não modificadores em termos da fábula, as marcas textuais, como o uso do discurso indireto livre, a mudança rápida de um assunto a outro e a digressão conjugam-se ao projeto de composição geral de "Noturno amarelo".

Esse tipo de inserção, que não constitui uma mudança temporal propriamente dita, é bastante frequente no conto, principalmente em relação às descrições de ambientes e de objetos. Essas descrições e narrativas encaixadas, caso do excerto citado, adquirem uma grande força expressiva e metafórica, compondo uma série de "quadros", que se movimentam numa via de mão dupla entre um referente externo e a própria linguagem. Uma vez que as informações veiculadas não são fundamentais em termos da fábula ("Sua voz agora passava para um outro plano"), os trechos ganham importância na composição de imagens, que se plasmam como verdadeiras construções pictóricas aos olhos do leitor.

> – Será que ele pensa em mim?
> A Avó demorou para responder. Fez um ligeiro movimento, jun-

tando as mãos espalmadas, como se fechasse um livro, Quem, o Rodrigo? Sim, pensava, mas de modo diferente, sem aflição, sem rancor, estava bastante mudado depois da tentativa. Se ele pudesse sair, fazer uma viagem, mas uma viagem por mar, num vapor como aquele, não lembrava o nome do vapor, não era curioso? *Mas não se esquecia das gaivotas. Do vento.*

– Onde ele conseguiu o revólver?

A palavra revólver *caiu-lhe no colo como uma gaivota. Ou um peixe.* (Telles, 1998, p. 135, grifo nosso)

O trecho citado apresenta-nos uma imagem decorrente do uso de um recurso muito parecido com o que Friedrich (1978, p. 87) denomina *técnica da fusão*. Para o crítico, essa técnica consiste em uma "transposição daquilo que é objetivo em imagens que não existem no mundo real", ou seja, uma fusão irreal de coisas díspares que surge da evasão das ordens reais. A aproximação dessas palavras-objeto (da palavra que cai no colo, da palavra que se transforma em ave, do objeto que se metamorfoseia em gaivota, ou peixe) resulta uma imagem em que as qualidades singulares desses universos se decompõem num amálgama "irreal do heterogêneo" (ibidem, p.87).

Para Friedrich, ainda, a técnica da fusão é um caso particular de *desrealização* e um dos elementos comuns na relação entre pintura e poesia. A ideia de *desrealização* expressa pelo teórico está intimamente ligada à relação das imagens criadas com um possível referente externo. Entendemos que, para ele, esse processo dá-se no momento em que as relações estabelecidas pelo texto não correspondem às aparências do mundo empírico, daí a utilização da palavra "irreal". Essas construções, das quais o trecho citado é apenas um exemplo no conto, por meio da suspensão de uma relação direta com uma realidade extratextual, adquirem consistência enquanto linguagem, tornam-se realidades intrínsecas à tessitura do conto, instaurando o movimento *centrípeto* descrito por Frye. A *desrealização*, no entanto, não ocorre apenas na suspensão ou na tensão entre a palavra (ou a imagem) e um referente fora do âmbito linguístico, ela pode ocorrer também em relação à própria tradição literária.

Por meio do recurso das narrativas encaixadas e, de forma mais radical, dos *flashbacks*, um grande número de motivos que compõem o repertório da narrativa literária tradicional – "a constatação de uma traição", "a separação de um casal", "o abalo da amizade", "a tentativa de suicídio", "a decepção amorosa", "a iminência de um casamento" – são inseridos no conto, mas não apresentam uma sequência temporal e causal. Assim, no lugar de desempenharem um papel na dinamização da narrativa, tornam-se *estáticos*, compondo apenas o cenário do passado da protagonista. Esses elementos, usados tradicionalmente como motivos *associados* na integralização da fábula, são convertidos em motivos *livres*, pela prática discursiva.

Nesse sentido, pode-se dizer que há um processo de *desrealização* da tradição literária, que se utilizava desses motivos como meios de dinamizar a história. Aqueles percursos do herói descritos por Propp (1984) e Bremond (1973) não constituem o cerne da composição narrativa de "Noturno amarelo", embora possam ser vislumbrados no texto. Portanto, ainda que esses elementos estejam presentes, nesse conto, o que chamarmos de fábula, nos moldes tradicionais, é praticamente inexistente.

No entanto, a quebra da linearidade da sequência cronológica, pela conjunção de vários tempos, instaura um processo mais profundo do que estamos denominando de *desrealização* da narrativa tradicional e da relação desta com um referente externo. A organização da categoria temporal no conto é ponto importante no desvelamento desse processo. Podemos considerar pelo menos três tempos principais na composição do texto: o tempo da narração (enunciação), o tempo da narrativa (enunciado) e um tempo anterior, em que os fatos rememorados na narrativa teriam ocorrido de fato. Isso não é tudo se considerarmos que, na extensão de todo o conto, outros tempos, como o da infância, são interpolados à estrutura textual por meio do monólogo interior e do discurso indireto livre.

O que se observa no trecho a seguir é um tipo de montagem de diálogos que consiste na intercalação de partes de conversas entre as mesmas personagens (Laura e Ifigênia) em tempos e espaços diferentes, que, segundo Nunes (1995, p.53), "assim justapostas, fundem mo-

mentos de história com momentos do discurso, apagando a diferença entre presente e passado".

> Interrompi seu devaneio, mas e o Rodrigo? O médico tinha dito que ele teria de ficar no mínimo mais seis meses, não foi o que os médicos disseram? Tinha fugido? Ele fugiu Ifigênia? *Agora fechava o xale ao redor do meu ombro e seu gesto era o mesmo com que enrolava em meu pescoço uma meia embebida em álcool, um santo remédio para dor de garganta, mas não pode mexer, menina. Ah, e tem que ser o pé de meia verde do pai.* Mas espera, o Rodrigo: então ele parou de beber? (Telles, 1998, p.127-128, grifo nosso)

Os gestos, os objetos e as sensações são os propulsores dessas digressões e responsáveis pelo encadeamento das "cenas". Não é mais a cadeia temporal ou causal que determina a composição e o aparecimento desses "quadros" e, sim, as sensações sinestésicas despertadas pelos gestos e objetos. É importante acentuar que, como Uspênski (1979, p.195) alerta, esses "quadros" ou microdescrições "fundem-se organicamente com a obra que as engloba" e "esta união é indissolúvel, ou seja, a obra por si não se dissocia em partes constituintes".

Contudo, o que denominamos *drible temporal*, fundamentados por Nunes (1995), é o jogo constante entre presente, passado e futuro na constituição de uma imagem que não documenta os fatos e acontecimentos de um outro tempo, mas que, no próprio presente da enunciação, transforma-os e revive-os pela memória, dando vazão à duração interna. Ou seja, o centro mimético do conto não é mais o tempo cronológico e as ações que nele se desenrolam, mas a consciência interna da personagem, o tempo vivido. Conforme Silva (1985, p.41), "a coexistência dos diversos planos temporais, numa temporalidade única que é a uma só vez presente, passado e futuro", é um motivo recorrente na obra de Lygia Fagundes Telles.

No conto, a imagem do passado surge plasmada na tela da memória como se fosse presente. Há, nesse sentido, uma presentificação do passado, que culmina numa (con)fusão temporal em que o tempo da narração atua como organizador e o ressignificador dos outros. Podemos perceber essa presentificação nos recursos linguísticos, sobretudo,

pelo reiterado uso do advérbio *agora*: "*Agora*, eu quase corria pela margem da estrada" (Telles, 1998, p.126), "*Agora* ela fechava o xale em redor do meu pescoço" (ibidem, p.127), "Ficamos nos olhando e meu pensamento era *agora* um fluxo que passava das minhas mãos para as suas" (ibidem, p.132) e "Sua voz passava *agora* para um outro plano enquanto ia entrando em detalhes" (ibidem, p.135).

No entanto, se há um passado tornado presente por meio da evasão da personagem, na noite em que esta se encontrava com o marido na beira de uma estrada, todos esses eventos são retomados no tempo da enunciação pela narradora e convertidos também em rememoração. Nesse caso, os tempos passados conjugam-se ao tempo presente da enunciação pela atuação reflexiva do narrador: "Quando me lembro dessa noite (e estou sempre lembrando) me vejo repartida em dois momentos: antes e depois" (ibidem, p.126). Ou seja, o próprio ato de enunciação torna-se um modo de presentificação e de rememoração.

Sobre esse procedimento, Rosenfeld (1996, p.93) explica que a narrativa se passa "no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade". Assim, pelo jogo temporal criado em "Noturno amarelo", a linearidade cronológica tradicional e a própria oposição entre presente, passado e futuro desfazem-se, desrealizam-se.

A questão temporal, inevitavelmente, liga-se à segunda forma de composição da *desrealização* – a inserção de comentários do narrador na tessitura do conto.

Ao afirmar que "era nova essa noite antiga", a narradora fornece uma informação importante ao leitor sobre o tempo: os fatos estavam sendo vistos de uma perspectiva diferente, pois o tempo decorrido entre a festa na casa dos avós e a noite em que as personagens Fernando e Laura encontram-se à beira do caminho havia mudado de alguma forma esses mesmos fatos, que são recontados e revividos (ou relembrados) como afirma o próprio narrador no ato da narração. Ou seja, há sempre uma renovação ou transformação dos eventos a partir da rememoração.

A intrusão do narrador ou a irrupção do tempo da enunciação por meio dos comentários da narradora em "Noturno amarelo" cria uma relativização dos fatos narrados, pois é a partir da memória que a personagem Laura vive "a noite dentro da noite" e é também pela memória que a narradora (ela mesma) revive esses fatos, transformando-os em discurso. Daí irrompem as dúvidas e a confusão temporal: "Sua malha preta guardava o cheiro dos armários profundos com resquícios dos saquinhos de plantas aromáticas. O passado confundido com o futuro que me vinha agora na fumaça cálida da lareira. Ou na fumaça das velas? Apaguei-as. Não, velas não. [...]" (Telles, 1998, p.129). O narrador passa a explicitar não só a sensação que teve quando revivia os fatos do seu passado, mas também as sensações e dúvidas que apresenta ao recontá-las, no momento da enunciação. Assim, a veracidade ou a consistência dos fatos narrados torna-se pouco confiável.

A relativização da história se dá, então, por duas vias. Em primeiro lugar, como vimos, pelo constante desvio ocasionado pelas repetidas digressões do narrador-personagem e pela confluência temporal e, em segundo lugar, pela atuação do narrador que, ao comentar seu discurso, coloca-o em primeiro plano. Como pode ser observado nos excertos a seguir:

> E atravessei a faixa de mato rasteiro que bordejava o caminho, a barra do meu vestido se prendendo nos galhinhos secos, poderia arregaçá-lo mas era excitante me sentir assim levemente retida pelos carrapichos *(não eram carrapichos?)* que eu acabava arrastando. (ibidem, p.146)
>
> O perfume que me servira de guia estava agora diluído, como se – cumprida a tarefa – relaxasse num esvaimento, *posso?* (ibidem, p.146)
>
> A larga passadeira de veludo vermelho ao longo do corredor – ponte silenciosa oferecendo-se para me transportar ao âmago – *do quê?!* (ibidem, p.148)
>
> *Fiquei sem saber que olhos tinham chorado, se os atuais ou os de outrora.* (ibidem, p.150)
>
> Ainda ontem conversamos, está pensando em recomeçar os estudos, já faz planos – disse e senti nos seus olhos *(ou nos meus?)* algo de reticente. (ibidem, p.153)
>
> Não vá ainda, espera! – pedi, *e fiquei sem saber se gritei.* (ibidem, p.153)

> Tudo aconteceu muito rápido. *Ou foi lento?* (ibidem, p.157)
>
> O piano aberto *(ela terminou o Noturno?)* e o livro em cima da lareira. (ibidem, p.157)
>
> A vereda *(mais fechada ou era impressão?)* foi desembocar na estrada. (ibidem, p.157, grifos nossos)

A imprecisão dos fatos, como se pode ver, é enfatizada a cada comentário *modalizante*[3] da narradora e, embora seja uma narrativa em primeira pessoa, que se constitui em uma tentativa de resgate, pela linguagem, daquele momento vivido, adquire, na superfície textual, vida nova. Ao assumir que se trata de uma noite diferente daquela experimentada, a narradora transforma essa noite em evento de linguagem, elevando-a ao nível estrutural dentro do conto e reforçando sua autonomia em relação à realidade externa. A pontuação, como podemos observar no trecho citado, adquire contornos plásticos ao atuar como um dos recursos emoldurantes da passagem do tempo da história para o tempo do discurso.

O recurso da moldura, ora desempenhado pela linguagem dinâmica do fluxo de consciência, ora pelo uso da pontuação (parênteses, vírgulas, travessões e outros sinais), atua na quebra da linearidade do enredo e instaura uma série de relações associativas (de conjunção ou disjunção) entre o fato experimentado e o narrado (entre aqui e lá, entre o passado e o presente etc.). Por meio desse recurso, essas relações estruturais entre as diversas molduras ou quadros narrativos relativizam (modalizam) o enredo e representam a dificuldade de captação do real pela arte. A sequência de molduras faz relativizar a ligação entre fato experimentado (seu tempo e seu espaço) e fato narrado (seu tempo e seu espaço) e emergir um terceiro tempo-espaço, que é o lugar da narrativa. Ou seja, dessas relações entre os diversos planos temporais e espaciais emoldurados no conto e pelo conto é que a narrativa literária se consolida como objeto autônomo em relação ao externo.

---

3 De acordo com a tipologia de discursos elencada por Reis e Lopes (2002, p. 287), o discurso modalizante caracteriza-se por destacar a presença do sujeito da enunciação e representar seu conhecimento limitado, além de que "confere certa verossimilhança à vivência interna da personagem".

Em resumo, no conto "Noturno amarelo", a manipulação do tempo e do espaço por um narrador em primeira pessoa cria jogos de perspectivas, de pontos de vistas, que instauram aquele primeiro procedimento estético apontado por Gonçalves (1994, p.216) para uma *homologia estrutural* entre as artes literária e plástico-pictórica. As molduras narrativas do conto "Noturno amarelo" configuram-se pelas passagens do tempo e espaço da experiência exterior de um narrador personagem a um tempo e espaço interiores.

Essa passagem de um tempo físico e cronológico para um tempo interior vai ao encontro da transformação que as formas narrativas modernas sofreram ao recusarem, assim como a pintura, os modelos absolutos fornecidos pelas aparências do mundo empírico. Ao negar o compromisso com o mundo empírico das aparências de tempo e espaço absolutos, o texto desrealiza aquela imagem convencional do real e se apresenta mais como texto do que uma encarnação daquela realidade externa tradicional.

A perspectiva, nesse caso, é de fundamental importância, pois é a partir da eliminação do distanciamento perspectívico que o jogo temporal se instaura, relativizando a história (ou fábula) e colocando o discurso, a tessitura do conto em primeiro plano: "o narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador 'realista' que projeta um mundo de ilusão a partir de sua posição privilegiada" (Rosenfeld, 1996, p.96). O texto revela-se, assim, texto, artefato de linguagem.

O emaranhado temporal do conto revela o efeito de simultaneidade de espaços e tempos e, dessa forma, atinge certo grau de espacialização. Ou seja, a simultaneidade conquistada por meio da confluência temporal de presente, passado e futuro e da quebra da sequencialidade cronológica é o meio pelo qual o conto, além da relativização do real empírico e dos fatos narrados, como já demonstramos, incorpora o elemento espacial.Nas palavras de Frye (1973, p.81, grifos do autor),

> As obras literárias também se movem no tempo, como a música, e se estendem no espaço em imagens, como a pintura. A palavra "narrativa" ou *mythos* transmite o senso de movimento apanhado pelo ouvido, e a palavra

> "sentido" ou *diánoia* transmite, ou pelo menos preserva, o senso de simultaneidade percebido pela vista. Ouvimos o poema quando este se move do princípio ao fim, mas, tão logo o seu conjunto esteja em nossa mente, de pronto "vemos" o que significa. De maneira que mais precisa, essa reação não é simplesmente *ao* conjunto *d*ele, mas a *um* conjunto *n*ele: temos uma visão de sentido ou *diánoia* sempre que qualquer apreensão simultânea seja possível.

A tensão, explicitada por Frye e existente no conto, entre o elemento temporal e o espacial (ou linearidade *vs.* simultaneidade) junta-se a outras, examinadas ao longo da análise, as quais podem ser descritas como jogos entre continuidade *vs.* descontinuidade, representação *vs.* apresentação, movimento centrífugo *vs.* movimento centrípeto, presente *vs.* passado. Essas tensões já estão prenunciadas no título do conto em que se encontram, em forma de um oxímoro, o elemento temporal "noturno" e o espacial "amarelo" (também o escuro e o claro, como na tela *O império das luzes* (1954), de Magritte).

O tempo e o espaço esgarçados do conto conjugam-se ao ritmo da composição tocada pela avó de Laura e a metáfora do fio dental parece remeter tanto à procura da narradora na sua tarefa de narrar o inefável quanto à experiência da personagem no resgate, pela memória, de tempos perdidos.

> Se ao menos ele não fizesse aquela voz para perguntar se por acaso alguém tinha levado sua caneta. Se por acaso alguém tinha pensado em comprar um novo fio dental, porque este estava no fim. Não está, respondi, é que ele se enredou lá dentro, se a gente tirar esta plaqueta (tentei levantar a plaqueta) a gente vê que o rolo está inteiro mas enredado e quando o fio se enreda desse jeito, nunca mais!, melhor jogar fora e começar outro rolo. Não joguei. Anos e anos tentando desenredar o fio impossível, medo da solidão? Medo de me encontrar quando tão ardentemente me buscava? (Telles, 1998, p.126)

Do mesmo modo, a imagem do fio criada pelo conto recupera a um só tempo a fragmentação da consciência da personagem (e também do homem) e a condição da arte frente à realidade: a consciência individual não possui mais, como possuía na arte renascentista, uma posição privilegiada diante desse real.

A construção da imagem em *Le Blanc-seing*, de René Magritte

O mistério, o estranho e o surreal sempre foram considerados portas de acesso à obra de René Magritte, mas, ao invés de serem pontos de partida, neste trabalho, são entendidos como o outro extremo da análise. Desse modo, considerando esses elementos como *efeitos* presentes em obras do pintor, parte-se da análise dos procedimentos que os originam, ou seja, da perscrutação daquilo que confere à sua obra singularidade e o que pode originar uma forma específica de relacionamento com o literário.

A *desrealização*, processo que, segundo Gonçalves (1994, p.219), define a qualidade não imitativa da arte moderna, não é um privilégio da chamada arte abstrata. A figurativização magrittiana é completamente compatível com o procedimento que, mais do que caracterizar o tipo de relação estabelecida pela arte modernista com a realidade, consiste, talvez, por isso mesmo, em um dos pontos de encontro entre o texto literário e o pictórico. A procura da identificação desse processo na tela *Le Blanc-seing* (1965), de René Magritte, será o fio condutor deste texto na busca dos modos de construção da poeticidade da tela, de seus procedimentos específicos, enquanto linguagem pictórica, e de suas relações com o código literário.

O processo de *desrealização* é caracterizado por uma série de transformações que se inicia na passagem do objeto e seu valor de uso para signo, ou seja, para uma condição representativo-simbólica na arte e, uma vez na arte, por interferência do processo criativo e artístico, sofre a destituição do seu caráter convencional. Esse processo, portanto, só pode ser observado ao longo da história da arte, pois da mesma maneira que na arte medieval e no Renascimento os objetos tornaram-se signos na tela, na modernidade, esses signos são destituídos do valor simbólico atribuído pela tradição e adquirem um caráter plurissignificativo, característica do signo estético por excelência.

A quebra da transitividade e, assim, da relação biunívoca entre signo e referente pode se dar de várias maneiras dentro do processo
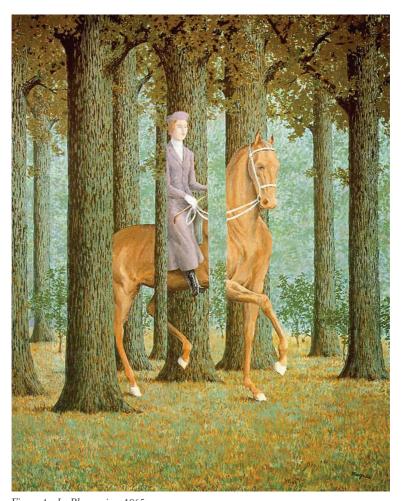
Figura 4 – *Le Blanc-seing,* 1965
Óleo sobre tela, 81 x 64 cm
Washington, National Gallery of Art,
Coleção de Mr. e Mrs. Paul Mellon

de *desrealização* na arte pictórica, como, por exemplo, pela diluição da imagem na arte abstrata de Mondrian, Klee e Kandinsky, mas também por outras complexas operações de composição e bricolagem, como na tela *Le Blanc-seing* (1965), de Magritte.

Na obra de René Magritte, como um todo, esse procedimento conjuga-se a uma visão da realidade muito particular do pintor, que, diferentemente dos demais surrealistas, rejeitava qualquer postulado que afastasse a realidade e a consciência de seu trabalho. No entanto, a permanência da figura, como vimos no primeiro capítulo, não indica a intenção de reproduzir um referente, mas o propósito de retrabalhá-lo por meio da linguagem pictórica. Para Magritte, pintar "quadros onde os objetos estavam representados com a aparência que têm na realidade, de uma maneira bastante objetiva", era uma maneira de evocar "o efeito perturbador que, graças a certos meios, eles podiam provocar" (apud Meuris, 2007, p.48). O choque provocado pela sua obra está diretamente ligado às expectativas do fruidor, criadas pela própria tradição pictórica e também pelas convenções do cotidiano.

Portanto, são os procedimentos, referidos por Magritte como meios, que determinarão os modos de relacionamento de sua obra com a tradição e com a realidade e, assim, o seu processo de significação. Para Gonçalves (1994), compreender esses processos no interior do trabalho magrittiano é fundamental para situar o pintor entre os grandes artistas modernos do século XX. É importante também para entender de que maneira o trabalho desenvolvido por Magritte com o signo visual liga-se à sua profunda consciência da natureza do signo linguístico.

Para romper, porém, a barreira de mistério, que separa o fruidor do sentido da obra ou que impede sua aproximação em busca do estabelecimento de relações de sentido, é preciso abandonar essa camada mais externa da obra, que se prende aos efeitos da tela com relação a uma realidade mais objetiva. É preciso, em outras palavras, mergulhar no universo da obra e iniciar a análise de seus componentes formadores. Só depois de examinados os elementos internos da tela e suas (inter) conexões, é que as ligações mais gerais com o mundo externo e com a tradição poderão ser compreendidas como reverberações das relações já estabelecidas internamente.

Em *Le Blanc-seing*, nas categorias de cor e forma, podemos observar duas tendências distintas e até mesmo contrárias da história da arte. Se, de certo modo, os contornos das figuras das árvores e dos arbustos remetem às formas mais comuns para esses motivos na arte renascentista – como, por exemplo, as árvores que aparecem em *História de Nastágio Honesti* (1483), de Botticelli –, a verticalidade do traçado do pincel e a cor avermelhada da grama, que sobe sutilmente pelos troncos, sugerem, por outro lado, tendências da modernidade como as que podem ser encontradas, por exemplo, em *Woods near Oele* (1908), de Mondrian.

A fusão desses dois momentos da evolução da pintura, observada nesses componentes em nível mais profundo de análise, é prenunciada, num nível de análise mais superficial, pela escolha da árvore como um dos motivos centrais da tela, uma vez que esse objeto adquire um forte simbolismo ao longo da história da arte. A importância e a atenção dadas por Leonardo Da Vinci em seu *Tratado de pintura* às figuras das árvores e a série delas pintadas por Piet Mondrian representam, respectivamente, os postulados de uma pintura renascentista e moderna.

São também característicos da temática da Renascença os motivos da paisagem, do bosque e da amazona no cavalo. Porém, se, por um lado, todos esses elementos aliados à manutenção da moldura, ou do traço emoldurante das formas, traz à tona uma atmosfera renascentista, o que se tem é um efeito de estranhamento, diferente daquele obtido por uma arte naturalista. Contrariando as advertências de Da Vinci quanto à variedade de tonalidades de cores a serem usadas de acordo com o tipo de planta e de sua posição em relação à luz, à sombra e ao próprio pintor (ponto de vista), as árvores e os arbustos da tela de Magritte apresentam quase que uma completa e estranha homogeneidade em termos de coloração – a tela se constrói com uma gama reduzida de cores e de nuances.

A utilização da cor nessa pintura é de extrema importância para acentuar o caráter de artificialidade que esses signos adquirem na superfície da tela. Uma cena naturalista apresentaria a variedade de cores e matizes preconizada por Da Vinci em seu texto. De encontro às propostas do pintor italiano, na tela *Le Blanc-seing*, de Magritte, a

cor verde, manifestada na grama, é a mesma dos caules das árvores e assemelha-se muito ao verde que se encontra nas copas misturado à cor avermelhada, que confere à grama um aspecto de aridez, que, por sua vez, pinta o cavalo e aparece, também, nos troncos. Mesmo em relação às cores diferentes, como a roupa da amazona, o cinza, o branco e o preto, e o fundo da tela, com folhas em um verde em tons mais claros – ainda assim há um predomínio de tons pastel, que se conjugam com a face sem expressão da amazona, enfatizando o teor artificial da imagem.

A similaridade das formas das figuras das árvores, a exemplo da uniformidade da cor, entre outros recursos, também intensifica o cunho artificial da imagem – a justaposição de formas tão semelhantes abala o efeito de uma paisagem naturalista, descrita como uma visão pela janela. A operação de combinação dessas formas desprende-as de um valor referencial e as conforma num espaço de representação estética.

As imagens, que antes guardavam uma relação direta com o objeto que designavam, por meio da semelhança e do realismo, rompem essa ligação direta e unívoca com um referente externo graças à artificialização conferida pela combinação da cor e da forma. Se, no entanto, essas imagens podem ser lidas como uma maneira de conjunção da arte renascentista e da arte moderna, ou seja, se é apropriado estabelecer *links* entre essas imagens e um conteúdo, essa operação só é possível pela natureza semissimbólica que o signo adquire em sua face estética.

Por meio do uso consciente das cores e das formas, Magritte coloca a referencialidade convencional dos signos em xeque e esses, conformados pela moldura da tela, atingem o patamar de signo estético, de natureza autônoma e centrípeta, mas guardam resquícios de referencialidade por meio dos semas, ou seja, unidades mínimas de significado, porta de entrada para o sentido da obra.

O processo de *desrealização*, vislumbrado até aqui, ganha contornos mais precisos no trabalho com a perspectiva. Se o nível figural da tela, em primeira instância, remete ao âmbito da arte clássica, a apresentação da perspectiva na parte central da tela rompe com essa expectativa. Em *Le Blanc-seing*, a perspectiva clássica é indicada e subvertida, sofre um desvio de seus princípios básicos e a oposição e o distanciamento entre planos são relativizados.

A base da tela anuncia uma noção de profundidade, por meio do posicionamento das figuras dos troncos das árvores, mas esta é colocada em tensão com um fundo que aparece como uma cortina, um fundo falso, formado por folhas, das quais não se conhecem os galhos, nem os caules. O maior efeito de diluição da perspectiva clássica, porém, é obtido pela cisão da figura da amazona e do cavalo e de sua interpolação pelos diversos planos – há uma relativização entre o que estaria mais no fundo e o que estaria nos planos anteriores. A imagem da amazona apresenta-se ora oculta por um tronco que estaria num plano posterior da tela, ora encobrindo caules que estariam num plano à frente.

Essa trama de planos gera uma sincronização na apresentação dos objetos, unindo-os numa única superfície e transformando-os em uma só imagem. Não há, então, hierarquia de elementos na tela – fundo e primeiro plano são postos em tensão por meio do seu entrecruzamento, revelando o simultaneísmo. A pintura revela-se, então, antinarrativa, pois, ao contrário da predominância da sucessão de imagens e símbolos, o que se tem é a apresentação instantânea do signo complexo que a tela configura, problematizando a relação entre o tempo simultâneo ou instantâneo e o tempo cronológico.

O entrelaçamento de espaços, que se apresenta, em um nível mais superficial de leitura, como fragmentação ou descontinuidade, passa a configurar extensão contínua. Os espaços entrecortados são convertidos em um espaço único da tela. Com isso, a tensão entre fundo e primeiro plano é colocada em foco e a oposição entre esses planos adquire o caráter de relação complementar. Conjuntamente à relativização da sucessão no elemento espacial, dá-se a relativização da sucessão temporal. A pintura, em sua qualidade antinarrativa, flagra o tempo e congela-o num instante, ou seja, do mesmo modo que a oposição espacial entre fundo e primeiro plano é relativizada, a oposição temporal entre passado e presente ganha uma configuração contínua no sincronismo da imagem. Não é um simultaneísmo inocente, porém, que se encontra em *Le Blanc-seing*, não é o simultaneísmo puro, característico de uma visão imitativa da arte. O caráter simultâneo da tela está em relação de tensão com a linearidade (ou sucessão temporal), assim como a instância espacial encontra-se em igual condição de tensão.

Sobre o caráter espaço-temporal na obra de Magritte, Hammacher (1995, p. 45) afirma que o pintor:

> [...] reintroduz as comparações, não comparações externas, mas internas, e ao fazer isso ele restaura a prática do século dezesseis de atingir o conhecimento das coisas por meio de uma comparação contínua. Ele faz mais: exclui o elemento temporal, por tornar possível a aparência simultânea das coisas que na vida real só podem ser vistas em sucessão – por exemplo, a frente e o fundo, o dentro e o fora de objetos. Aqui ele entra em contato com a pintura medieval, embora sem dar um passo atrás. As comparações magrittianas pertencem ao mundo moderno por causa do repetido colapso de suas convicções; o mundo está incerto sobre si mesmo devido às crescentes contradições e ao declínio do poder da razão.[4]

As relações internas estabelecidas por Magritte na tela *Le Blanc-seing* não têm o caráter extensivo de uma comparação e, sim, a essência sintética da metáfora. Ao se referir a comparações contínuas, o que Hammacher percebe, na verdade, é a construção da metáfora, que se dá por meio das operações de justaposição e sobreposição dos objetos, que, na tela, adquirem o aspecto tensionado de junção e disjunção. Portanto, não se trata de exclusão do elemento temporal, o que ocorre é uma transformação da forma de apresentação desse elemento na tela – o tempo passa a ser o tempo do instante, um tempo mítico, assim como o espaço plasmado na tela adquire uma configuração também mítica.

O tempo não está *representado* linearmente, sucessivamente, ele é *apresentado* de forma simultânea, contínua. As categorias de tempo

---

4 *"Magritte reintroduced comparisons, not outward but inward comparisons, and in doing so he revived the sixteenth-century practice of arriving at a knowledge of things by way of continuous comparison. He did more: he excluded the time element, thereby making possible the simultaneous appearance of things which in real life can only be seen in succession – for example, the front and the back, the inside and the outside of objects. Here he made contact with medieval painting, though without taking any taking any backward step. Magritte's comparisons belong to modern world because of the repeated collapse of its convictions; it is unsure of itself because of increasing contradictions and the decline in power of reason."*

e espaço tornam-se indivisíveis, são codependentes na construção da imagem. Diferentemente do ponto de vista exposto por Hammacher, não é próprio falar, aqui, de eliminação do elemento temporal, pois sua presença é inegável, seja pela indicação sêmica de momentos da tradição ou da história da pintura, seja pelo movimento perceptivo da obra. Nesse ponto, ocorre o que Gonçalves (2003, p.30) indica como o ato de recepção da obra se inscrevendo no processo de composição sígnica.

Como já mencionado, a justaposição e a fragmentação das figuras na tela criam o efeito, em primeira mão, de uma perspectiva clássica, configurando, assim, o primeiro movimento na "leitura" da tela pelo fruidor: um movimento que resgata a ordem espacial e a sucessão temporal. Sustentando a dimensão temporal da pintura, Klee (2001) argumenta que o olho se constrói, pois, de tal modo que a cavidade ocular se sustente em trechos sucessivos. Para ajustar-se a um novo fragmento, deve abandonar o fragmento anterior. Mas o ponto central da tela *Le Blanc-seing* é marcado por um entrecruzamento intenso de linhas e de espaços, que rompe com a linearidade da leitura e conduz o olho do leitor para o interior da tela, caracterizando a natureza centrípeta da pintura moderna.

Simultaneidade e linearidade estão tensionadas na tela. Assim como a instância espacial está inscrita na relação entre planos, a tensão da instância temporal, inseparável da primeira, define-se pela relação entre tempo cronológico, suscitado pela presença da tradição pictórica, e tempo mítico, tempo da arte em sua dimensão não imitativa.

O movimento centrípeto da tela já vinha sendo anunciado na análise das cores, das formas e da deformação da perspectiva como elementos conformadores do processo de artificialização da imagem. Esse processo rompe com a ideia de ligação natural entre imagem e referente e eleva ao máximo a condição arbitrária do signo – é esse o procedimento que Magritte apreendeu por meio do estudo e reflexão do signo linguístico. A partir desse conceito, no lugar de trabalhar simplesmente com o que se denominaria signos naturais, o pintor os destitui dessa categoria e retrabalha-os no âmbito de signos artificiais, destacando sua capacidade poética de recriar um referente.

Se de alguma forma a pintura medieval é resgatada pela tela, esse resgate não significa um retrocesso, como indica Hammacher, mas

uma forma de a pintura se autorreferenciar, apontar, mais uma vez, para sua própria história e natureza. Dessa forma, o que caracteriza a essência centrípeta da obra é sua capacidade de se constituir em signo complexo, à medida que é marcada por uma sintaxe própria e contém suas próprias relações de sentido, de certa maneira, independente dos significados convencionados. Essa natureza, esboçada na descrição do modo de percepção da obra, no sentido de que ela reclama do fruidor um olhar voltado para seu próprio interior; isto é, para os elementos e constituintes internos da pintura, é uma construção, que se vale, além dos procedimentos já indicados na análise, do recurso da moldura.

Para Uspênski (1979, p.177), a moldura é o que permite que uma paisagem seja reconhecida como representação, ou seja, "para ver o mundo sob forma de signo é indispensável (embora nem sempre suficiente) antes de mais nada *[sic]* demarcar fronteiras: são justamente elas que conformam a representação". Em *Le Blanc-seing*, portanto, a moldura desempenha um papel fundamental na construção da tela, pois é ela que, entre os outros recursos analisados, lhe confere um significado semiótico.

A moldura entendida como fronteira, linha que limita, mas que também liga, é uma constante na obra magrittiana, como vimos. Internalizadas à obra, podem ser observadas, como exemplo, nas telas *O jóquei perdido* (1926), *Elogio da dialética* (1936) e *O rouxinol* (1962), entre outras. Essas molduras aparecem, normalmente, como janelas, portas, cortinas, arcos e balaustradas (ou *bilboquets* como Magritte as denominava). Nas telas denominadas *O jóquei perdido* (1926) e *O jogador secreto* (1927), as balaustradas apresentam formas similares à das representações de árvores e evoluem para figuras de árvores em forma de grandes folhas em 1948, na segunda tela intitulada *O jóquei perdido*.

Em *Le Blanc-seing*, as figuras das árvores apresentam-se como molduras de maneira a conformar, também, o espaço não imitativo da arte, no universo interno da tela. Nas laterais da pintura, pode-se observar que as regras da perspectiva clássica são seguidas com perfeição – de cada lado há uma figura de tronco de árvore num plano mais à frente e outro num plano posterior, criando a impressão de profundidade. A similaridade entre o lado direito da tela e o lado esquerdo corresponde

à similaridade própria das molduras de quadros. Movimentando o olhar das laterais da tela em direção ao seu centro, percebe-se que os dois próximos troncos (um de cada lado da tela) desempenham papel de moldura para a estranha imagem que se constrói pela sobreposição e entrecruzamento de planos, correspondente à região central da tela.

Se, por um lado, as figuras mais internas das árvores funcionam como molduras de diferentes pontos de vista do objeto, por outro, elas são visivelmente transpostas, não revelando nenhuma regra no recorte desses pontos de vista. A transposição das molduras problematiza e coloca em questão o alcance da visão em relação ao alcance do pensamento – o visível e o invisível são também colocados em relação dialética na tela *Le Blanc-seing*. Sobre esse aspecto, Magritte defende a posição de que:

> Coisas visíveis podem ser invisíveis. Se alguém cavalga por um bosque, a princípio vemo-lo, depois não, contudo sabemos que está lá. Em *Le Blanc-seing*, a amazona oculta as árvores e estas ocultam-na. Todavia, os nossos poderes de pensamento abrangem tanto o visível como o invisível [...]. (apud Paquet, 2006, p.45)

Essa argumentação confirma a autonomia da tela em relação ao caráter aparente do real, do visível, e vai ao encontro da afirmação de Klee (2001, p.43) de que "a arte não reproduz o visível, mas o torna visível", ponto de vista que só pode ser defendido diante da tela magrittiana, considerada em sua configuração imagética, em sua constituição como signo complexo. Para isso, a função da moldura é indispensável.

Para o pintor belga, criar molduras é tão comum como transpô-las. Esse seria mais um recurso de *desrealização* no interior da tela, uma vez que a figura apresentada frustra a expectativa do fruidor. O choque entre a imagem na tela e a expectativa do fruidor, convencionada tanto pela tradição pictórica quanto pela sua experiência cotidiana do real, cria a relação tensiva entre a realidade da tela e a realidade empírica. Essa tensão qualifica o processo de *desrealização* em um estágio superior de análise, de maneira que a tela, enquanto signo complexo, passa de uma relação direta com seu referente a uma relação dialética.

Os processos de desconstrução do real e a constituição da tela em signo complexo são codependentes, pois o primeiro só pode ser entendido levando em consideração a tela como um todo, como imagem, e essa imagem só é possível por meio da *desrealização* da relação biunívoca dos elementos pictóricos com a realidade empírica. Esse processo, que rompe com a noção unicamente imitativa da arte, conforma a tela num espaço em que a pintura é tida, nas palavras de Magritte, como "signo material da liberdade de pensamento" (apud Meuris, 2007, p.132). Essa concepção do pintor está ligada ao já citado conceito da tela como signo complexo ou imagem.

Quando se fala da construção da tela enquanto imagem, não se trata de um conhecido sentido vulgar de imagem como figura ou retrato, mas da imagem que, nas palavras de Octavio Paz (1976, p. 38), "aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real".

Ao longo da análise, o procedimento de *desrealização* pode ser visto, nos diversos níveis, como meio de destituir o signo do seu caráter puramente simbólico e transformá-lo em signo estético. No entanto, essa transformação sempre se dá de maneira a destacar a tensão entre opostos: simultaneidade/linearidade, cor/forma e clássico/moderno. Essas relações juntivas e disjuntivas revelam o caráter enigmático da tela, já que une opostos de maneira a não anulá-los, ou seja, a tela se constitui em uma unidade, mas não anula a singularidade de cada elemento das relações que estabelece. A simultaneidade não elimina a linearidade, o efeito da cor não exclui o efeito da forma, assim como o elemento clássico não desaparece em razão do elemento moderno. Parafraseando Paz (1976, p.40), a imagem, em *Le Blanc-seing*, se constrói pela afirmação e pela negação simultâneas em função complementária de seu oposto.

A tela conjuga o antigo – a arte clássica nos motivos e na indicação de profundidade – e o novo – a forma de apresentação desses elementos em sua superfície. Magritte revela um novo olhar e uma nova função para a pintura, que não é mais a de reproduzir a realidade, de ser fiel à sua aparência. Entretanto, conserva a figura de modo a evocar o choque e o mistério na revelação do "desconhecido por meio do conhecido" (Meuris, 2007, p.76).

A cada nível de análise, as imagens de tensão vão sendo reiteradas e novas relações de sentido são sugeridas, o que intensifica o tom plurissignificativo da obra. Mas o caráter autorreflexivo da pintura é latente em cada um desses níveis – a tela constitui-se pela absorção de elementos da pintura renascentista, da arte medieval e da tendência abstracionista da pintura moderna, revelando a característica autorreflexiva e o poder de reinvenção da pintura a partir dos meios próprios de sua linguagem.

A imagem resgata, por meio das conjunções do visível e do não visível, da linearidade e da simultaneidade, do real empírico e do real artístico, a pluralidade do próprio mundo e os embates vitais do ser. A experiência humana no tempo e no espaço é colocada sob o espectro do mistério e sua natureza ambígua é elevada ao extremo, abalando as raízes do ser e colocando também seu próprio modo de existir em suspensão. A percepção da tela, prolongada pelo efeito de *estranhamento*, aos moldes de Chklóvski (1970), devolve a sensação do ser como visão e não como reconhecimento, ou seja, em sua essência e não na sua forma convencionada.

O *ser*, apresentado na tela *Le Blanc-seing*, pode ser entendido como o humano, como o mundo e, também, como a própria pintura, afirmando e problematizando o seu modo de existir. *Le Blanc-seing*, enquanto "Carta Branca", para valorizar o seu título, revela a liberdade de expressão e a independência da arte em relação aos modelos dados pela visão convencional da realidade empírica.

Considerações finais
As relações intersemióticas entre Lygia Fagundes Telles e René Magritte

São muitos os caminhos que podem levar à aproximação das obras do pintor belga e da escritora brasileira: as faces do fantástico, a atração pelo mistério e a presença do grotesco são aspectos possíveis de serem abordados no trabalho comparativo entre os dois artistas. Certamente, há similaridades no modo de construir o efeito de mistério e a aura fantástica nos contos de Telles e nas obras de Magritte. Do mesmo modo, uma pesquisa sobre a utilização de imagens grotescas revelaria maneiras mais ou menos similares de manipular o real e de produzir o efeito de *estranhamento*. A presença do *Kunstlerroman* na literatura lygiana e as formas metafóricas da pintura de Magritte também são pontos já bastante explorados, mas representam sempre vieses da aproximação teórica entre seus trabalhos.

No entanto, guiados pelo fascínio das profundas transformações assinaladas na história e na teoria da arte moderna e movidos pelo desafio de apreensão das complexas configurações que o problema da representação adquire em pintura e literatura, optamos por olhar para as obras de Lygia Fagundes Telles e René Magritte pelo prisma de sua configuração formal. Encarrilhados no trilho da relação entre linguagem artística e realidade objetiva, observamos, nos três pares de obras, a dinâmica dos recursos formais que cada texto mobilizou para se instaurar como *signo complexo* (como texto) e se estabelecer como *signo estético*.

O percurso instituído pelo trabalho revelou um adensamento gradual da relação de tensão desses textos com a realidade objetiva, o que retrata, em linhas gerais, uma variação na maneira, do pintor e da escritora, de conceberem e lidarem de forma artística com a questão da representação. Desse modo, as obras mais antigas de cada artista, analisadas no primeiro capítulo, embora comportem um movimento metalinguístico de reflexão sobre o processo composicional da obra de arte, revelam uma interação maior com uma realidade social instituída e facilmente identificável, o que, claramente, atenua-se no último par de obras estudado.

O que define a relação entre "Eu era mudo e só" e *L'Homme au journal* é o duplo processo de metaforização presente nas obras, instaurado pelo afastamento de uma noção convencional de linguagem, por meio de seus recursos expressivos. Assim, ao revelar o grau de arbitrariedade que os signos figurativos comportam na sua relação com a realidade empírica, a tela resgata o caráter qualitativo do signo icônico, por meio do jogo entre molduras, e compõe um processo metafórico que aponta ao mesmo tempo para o esvaziamento do homem na sociedade burguesa e para o modo específico da arte de representar o real nos seus constituintes internos. O conto "Eu era mudo e só", por sua vez, busca representar a mesma condição de reificação do homem por meio de sua própria configuração formal, instaurando a motivação dos signos. Ao empreender esse processo de metaforização da vida do homem burguês nas malhas da linguagem textual, o conto também aponta para seus modos específicos de representação.

Dessa maneira, a tela e o conto empreendem um duplo percurso metafórico: um que representa a condição reificante do homem na sociedade burguesa e outro que aponta, metalinguisticamente, para seus processos internos de representação. Essa configuração, tanto do conto como da tela, revela a conjunção dos aspectos formais das obras com o seu conteúdo – uma das características da obra de arte moderna, que não procura apenas descrever a realidade, mas recuperá-la por meio da configuração de seus elementos constitutivos.

Já o que define a aproximação entre *La Condition humaine* e "A caçada" é o próprio processo de construção da metáfora. A tela, assim

como o texto, metaforiza, por meio dos jogos entre molduras (espaços e tempos), a condição do homem e da arte em relação à realidade e à vida. O conto instaura esse jogo no estabelecimento de vários planos narrativos, que se caracterizam e se opõem pelo caráter tempo-espacial. A tela, de modo bastante específico, constrói o jogo entre molduras ao reproduzir o processo abismal de representação, instaurando uma temporalidade mítica. O jogo entre os diversos planos narrativos, no conto, corresponde ao jogo entre os diversos espaços emoldurados, na tela.

É assim que, por meio das molduras espaço-temporais e de seus demais elementos formais, as obras se valem do poder da metáfora para representar a dependência do homem e da arte em relação à linguagem na sua busca pela representação do real. A utilização da moldura ou de jogos de molduras na literatura e na pintura revela uma profunda consciência do fazer artístico e a focalização da questão da representação.

No terceiro capítulo, o procedimento de desrealização é o condutor do processo de aproximação entre o conto "Noturno amarelo" e a tela *Le Blanc-seing*. De um lado, o conto se constitui a partir da desrealização da linearidade e dos motivos tradicionais da narrativa e, por outro, a tela promove uma ressignificação de elementos da tradição pictórica, por meio do mesmo procedimento de desrealização da perspectiva e da ilusão de profundidade. Nessas últimas duas obras, a relação de tensão da arte com a realidade objetiva intensifica-se e a capacidade de representação de ambas é potencializada. Uma vez que não se restringem à representação imitativa da realidade empírica, atingem um alto grau de plurissignificação ao relativizarem a capacidade mimética da linguagem tradicional e ao focalizarem a subjetividade e a pluralidade de pontos de vista.

Todos os modos de relacionamento que destacamos entre as obras de René Magritte e de Lygia Fagundes Telles estão pautados pela maneira de conceber a relação da obra de arte com a realidade externa, empírica ou objetiva. A consciência da incapacidade da linguagem corrente e convencional de despertar e de conduzir o homem e a arte a um conhecimento profundo do mundo e das coisas que os rodeiam produz uma maneira de representar que busca romper com as con-

venções da tradição e instaurar, por meio de mecanismos internos ao material expressivo de cada sistema, o *estranhamento* como um modo de visão e não de reconhecimento do mundo.

É dessa forma que Telles abandona, de certa maneira, o documental, em seus contos, e instaura, por meio de uma linguagem anfíbia ou híbrida, que se movimenta entre a referência externa e a autorreferência, um modo mais amplo de representação. Ao trabalhar os elementos linguísticos, Telles não realiza a prosa radical de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, mas se coloca ao lado deles ao conjugar o conteúdo de suas obras com uma linguagem intensamente poética. Como disse Santiago (1998, p.75), a narrativa lygiana acontece em um espaço intervalar, pois realiza um movimento pendular da referência à autorreflexão linguística, conjugando, assim, elementos estéticos aos de conteúdo.

De modo bastante parecido, as obras de Magritte contemplam esse duplo movimento entre uma referência externa, mantida pela utilização de signos figurativos, e uma valorização dos elementos internos à obra, rompendo com essa remissão direta ao mundo visivelmente reconhecível. Podemos dizer que as obras de Magritte também se realizam no "entrelugar" da referência e da não referência, o qual, como Ricoeur (1994, p.122) diz, consiste em uma condição para que seja liberado um poder mais radical de identificação ao nosso "ser-no-mundo" que não pode ser dito com a linguagem cotidiana.

Desse modo, antes de ser indiferente à realidade social e política, a produção artística de Telles e Magritte procuram despertar a porção alienante da crença no poder da linguagem cotidiana de retratar essa realidade e produzir efeitos de *estranhamentos*, os quais recuperam ou exprimem "verdades insuspeitadas", impossíveis de serem acessadas pela aparência das coisas.

Os diálogos intersemióticos que demonstramos entre contos de Lygia Fagundes Telles e telas de René Magritte apontam tanto uma característica específica do trabalho de ambos – o movimento pendular entre a referência direta e a não referência à realidade objetiva – quanto uma qualidade universal da arte contemporânea: a relação cada vez maior com as demais artes no seu processo de fabricação. Durante a

execução deste trabalho, foi possível percebermos que a aproximação entre as artes e a incorporação de outros códigos é uma característica marcante da arte contemporânea.

A literatura, especificamente, passa a se aproximar das outras artes não somente por meio da espacialização do tempo e de técnicas como as que foram demonstradas nas análises dos contos de Telles, mas também pela incorporação, às vezes irônica, de técnicas e imagens características de outros domínios artísticos e comunicacionais. É por isso que o estudo da literatura requer, hoje, uma reflexão sobre os novos modos e significados dessa interação com as outras artes e também com a mídia. Nesse sentido, a aproximação entre os trabalhos de Lygia Fagundes Telles e René Magritte sinaliza os primeiros passos de um processo irreversível e universal da literatura, da pintura e da arte em geral, de incorporação de procedimentos e técnicas de outros domínios e sistemas, além de seus modos específicos de conceberem a representação na arte.

Referências bibliográficas

ARGAN, G. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ______. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.165-96

______. O surrealismo – o último instantâneo da inteligência europeia. In: ______. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.21-35

______. A doutrina da semelhança. In: ______. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.108-13

BOURDIEU. P. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BREMOND, C. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa:* pesquisas semiológicas. Petrópolis: Vozes, 1973.

CALABRESE, O. *A linguagem da arte*. Trad. Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CAMARANI, A. L. S; MARQUES, P. S. Lygia Fagundes Telles e Edgar Allan Poe: diálogos intertextuais. *FronteiraZ*, v.3, 2009, p.1-11

CAMPOS, H. de. Da tradução como criação e como crítica. In: ______. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967, p.21-8.

CORTÁZAR, J. Do sentimento do fantástico. In:______. *Valise de cronópios*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM B. et al. *Teoria da literatura*. Porto Alegre: Globo, 1970. p.39-56

CHENEY, S. *História da arte*: de Rembrandt à aurora se repete. v. 4. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Rideel, 1995.

DELEUZE, G. *Proust e os signos.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DUROZOI, G; LECHERBONNIER, B. *O surrealismo.* Coimbra: Livraria Almedina, 1972.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas.* Lisboa: Gallimard, 1966.

________. *Isto não é um cachimbo.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRANK, J. *The Idea of Spatial Form.* New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1991.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, N. Crítica ética: Teoria dos Símbolos. In:________. *Anatomia da Crítica.* São Paulo: Cultrix, 1973. p.75-129

GENETTE, G. *O discurso da narrativa.* Lisboa: Veja Universidade, s/d.

GONÇALVES, A. J. *Transição & permanência*: Miró/João Cabral: da tela ao texto. São Paulo: Iluminuras, 1989.

________. *Laokoon revisitado:* relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

________. *Museu movente:* o signo da arte em Marcel Proust. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.

HAMMACHER, A. M. *Magritte.* New York: Harry N. Abrams, 1995

HATZFELD, H. A. *Literature through Art, A New Approach to French Literature.* New York: Oxford University Press, 1952.

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte.* v.2. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

ISER, W. *O ato de leitura:* uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte:* e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KLEE, P. *Sobre a arte moderna.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia.* Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MAGALHÃES, R. C. de. A pintura na literatura. *Revista Literatura e Sociedade.* São Paulo, n.2, 1997. p.69-88

MENDILOW, A. A. As artes temporais e espaciais. In: ________. *O tempo e o romance.* Porto Alegre: Globo, 1972. p.26-65

MEUCCI, A. Ensaio sobre uma revisão crítica da história da arte. In: ________. *Estética USP 70 anos.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p.86-91

MEURIS, J. *Magritte.* Köln: Taschen, 2007.

MOTTA, S. V. *Engenho e arte da narrativa:* invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real. 1998. 725fls. Tese (doutorado em Literatura Brasileira) – IBILCE-UNESP, 1998.

NITRINI, S. *Literatura comparada:* história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

NUNES, B. *O tempo na narrativa.* São Paulo: Perspectiva, 1995.

OLIVEIRA, V. S. *Poesia e pintura:* um diálogo em três dimensões. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

ORTEGA y GASSET, J. *A desumanização da arte.* São Paulo: Cortez, 2003.

PAES, J. P. "Ao encontro dos encontros". *Cadernos de Literatura Brasileira*: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998. p.70-83

PAQUET, M. *Magritte.* Köln: Taschen exclusivo para Paisagem, 2006.

PAZ, O. A imagem. In: ______. *Signos em rotação.* São Paulo: Perspectiva, 1976. p.37-50

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEREIRA, J. C. F. *Teoria da literatura:* anatomia de um conceito. Niterói, 2006. 202 fls. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense.

PIGNATARI, D. Semiótica e crítica literária. In: ______. *Semiótica e literatura.* São Paulo: Cultrix, 1987. p.95-9.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica.* São Paulo: Perspectiva, 1987.

PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*. Trad. port. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso.* Trad. Jasma Paravich Sarkan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

RÉGIS, S. A densidade do aparente". *Cadernos de Literatura Brasileira*: Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998. p. 84-97

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa.* São Paulo: Ática, 2002.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa.* Tomo I. Campinas: Papirus, 1994.

______. *A metáfora viva.* São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ROSENFELD, A. Considerações sobre o romance moderno. In: ______. *Texto e contexto I.* São Paulo: Perspectiva, 1996. p.75-97

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem*: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTIAGO, S. A bolha e a folha: estrutura e inventário. *Cadernos de Literatura Brasileira:* Lygia Fagundes Telles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998. p.98-111

SELIGMANN-SILVA, M. Introdução/Intradução: *mimesis*, tradução, *enargeia* e a tradição do *ut pictura poesis*. In: LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia.* São Paulo: Iluminuras, 1998. p.7-72

SILVA, L. C. B. *Processos de desautomatização do real em* Mistérios *de Lygia Fagundes Telles.* 1997. 178 fls. Tese (mestrado em Teoria Literária) – IBILCE-UNESP, São José do Rio Preto, 1997.

SILVA, V. M. T. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles.* Rio de Janeiro: Presença, 1985.

SOURIAU, E. *A correspondência das artes.* Trad. port. de Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. São Paulo: Cultrix, s.d.

TELLES, L. F. *Seminário dos ratos.* São Paulo: Rocco, 1998a.

________. *Mistérios.* São Paulo: Rocco, 1998b.

________. *Antes do baile verde.* São Paulo: Rocco, 1999a.

________. *A estrutura da bolha de sabão.* São Paulo: Rocco, 1999b.

________. *Invenção e memória.* São Paulo: Rocco, 2000.

________. *Conspiração de nuvens.* São Paulo: Rocco, 2007.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM B. et al. *Teoria da literatura.* Porto Alegre: Globo, 1970. p.39-56

VINCI, L. da. Tratado de Pintura. In: LICHTENSTEIN, J. (Coord.). *A pintura:* os gêneros pictóricos. v.10. São Paulo: Editora 34, 2006.

USPÊNSKI, B. A. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. In: SCHNAIDERMAN, B. (org.). *Semiótica russa.* São Paulo: Perspectiva, 1979. p.163-214.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura.* Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

Obras pictóricas

BOTTICELLI, A. M. V. F. *História de Nastágio de Honesti.* Museu do Prado, Madri, Espanha, 1483.

MAGRITTE, R. *L'Homme au journal.* Londres, Inglaterra, 1927/28

________. *La Condition humaine.* Galeria Isy Brachot, Bruxelas-Paris, 1933.

________. *Le Blanc-Seing.* Washington, D.C., 1965.

Ana Paula Dias Rodrigues propõe o diálogo entre três pares de contos de Lygia Fagundes Telles e telas de René Magritte, analisando os aspectos intrínsecos das obra. Essas análises destacam fatores ligados ao funcionamento de cada sistema, e o exercício intersemiótico ilumina as questões ligadas ao funcionamento das respectivas linguagens.

Dessa maneira, o livro apresenta uma perspectiva nova de se ler Lygia Fagundes Telles, tendo como elemento condutor a implicação metalinguística da consciência artística, o que possibilita a sua aproximação com o pintor belga.

Assim, contos da escritora são projetados em telas de Magritte e por elas iluminados, da mesma maneira que telas do pintor refletem os mistérios dos textos da escritora brasileira. O resultado são análises originais e instigantes, que revelam a consciência crítica e a sensibilidade perceptiva da autora.

Ana Paula Dias Rodrigues possui graduação (2003) e mestrado (2010) em Letras, na área de Teoria Literária, pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp). Atuou como coordenadora pedagógica e professora de Educação Básica II da Secretaria de Estado da Educação de São Paulo até março de 2008. Atualmente é aluna de doutorado em Letras da mesma universidade.

ISBN 978-85-393-0386-1
9 788539 303861